

ANGLISTIK

DIE DICHTUNGSTHEORIE SIR PHILIP SIDNEYS

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von
Herbert Mainusch
aus Troppau

1956

Tag der mündlichen Prüfung: 3. November 1956.

Dekan: Prof. Dr. Edgar Mertner.

Referent: Prof. Dr. Edgar Mertner.

Korreferent: Prof. Dr. Clemens Heselhaus.

Meiner lieben Frau
in Dankbarkeit zugeeignet

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	4
EINLEITUNG	5
I DICHUNG UND WISSENSCHAFT	21
II DICHUNG ALS NACHAHMUNG	54
III DER GEGENSTAND DER DICHUNG	92
IV DIE FUNKTION DER DICHUNG	117
SCHLUSSBETRACHTUNG	147
LITERATURVERZEICHNIS	153

VORWORT

Die Zitate aus Sidney sind der Ausgabe von Feuilleraat entnommen: Sir Philip Sidney, The Complete Works. 4 vols. Ed. by Albert Feuilleraat, Cambridge, 1912-1926. Die Fußnote verzeichnet in römischen Ziffern die Bandnummer und in arabischen Ziffern die Seitenzahl. Um die aus der 'Defence of Poesie' stammenden Zitate besser kenntlich zu machen, steht statt der Bandzahl 'Def'. Die 'Defence' ist in Band 3 der genannten Ausgabe abgedruckt.

Nach Möglichkeit wurde bei sonstigen Zitaten auf die Originaltexte zurückgegriffen. Die Übersetzung findet sich in den Fußnoten. Dabei wird zunächst der Quellennachweis des Originals gegeben, es folgt die Übersetzung und schließlich der Verweis auf die Herkunft der Übersetzung. Fehlt dieser Verweis, dann handelt es sich - ausgenommen sind die Übersetzungen der Thomas-Stellen, die sich in einer der beiden angeführten Ausgaben auf der gleichen Seite wie das Original befinden - um eigene Übertragungen.

EINLEITUNG

Die Dichtungstheorie Sidneys ist die Dichtungstheorie der Renaissance. Das ist allgemeine Ansicht. Nun läßt sich in der Tat das eine vom anderen nicht trennen, aber Sidneys Dichtungstheorie ist doch ganz anders als das, was unter der Dichtungstheorie der Renaissance gewöhnlich verstanden wird. Daraus müßte man eigentlich wieder schließen, daß auch die Dichtungstheorie der Renaissance ganz anders ist. Die gleichmäßige Anwendung eines Schatzes von Formeln und festen Begriffen kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die inhaltliche Bestimmung dieser Begriffe meist sehr verschieden ist. Die individuelle Ausprägung der einzelnen Dichter in der englischen Renaissance ist größer, als man annimmt. Diese Dichter legen ihre Ansichten über die Dichtung oft in theoretischen Schriften nieder. Der Wissenschaftler hat es also sehr leicht. Dementsprechend ist die Literatur zu diesem Thema fast unübersehbar. Wie aber die neuesten Erscheinungen auf diesem Gebiet beweisen, ist die Diskussion noch längst nicht abgeschlossen. Das gibt den Anreiz, in sie einzugreifen.

Wie bei kaum einem anderen Dichter steht bei Sidney die Frage nach dem Wesen des Dichters und der Dichtung im Mittelpunkt seines gesamten Werkes. An Bildung ist Sidney den meisten seiner Zeitgenossen hoch überlegen. Er besitzt eine gründliche Kenntnis der antiken Dichter und Philosophen, er las z.B. die Poetik des Aristoteles im Urtext, und war in nicht geringem Maße mit den Schriften der italienischen Renaissance vertraut, mit Scaliger und Fracastoro, Minturno und Castelvetro, um nur einige zu nennen.

CHAPTER I

The first part of the book is devoted to a general survey of the history of the world, from the beginning of time to the present day. It is divided into three main sections: the first section deals with the prehistoric period, the second with the ancient world, and the third with the modern world. The prehistoric period is characterized by the discovery of the first tools and the development of the first societies. The ancient world is marked by the rise of the great civilizations, such as the Egyptians, the Greeks, and the Romans. The modern world is characterized by the discovery of the New World and the development of the modern nations.

The second part of the book is devoted to a detailed study of the history of the world, from the beginning of time to the present day. It is divided into three main sections: the first section deals with the prehistoric period, the second with the ancient world, and the third with the modern world. The prehistoric period is characterized by the discovery of the first tools and the development of the first societies. The ancient world is marked by the rise of the great civilizations, such as the Egyptians, the Greeks, and the Romans. The modern world is characterized by the discovery of the New World and the development of the modern nations.

Seine 'Defence of Poesie' hat neben den italienischen Renaissancepoetiken einen nachhaltigen Einfluß auf das literarkritische Schrifttum des 17. Jahrhunderts ausgeübt. Sidneys Einfluß geht jedoch weit über seine engere literarische Umgebung hinaus. Er wirkt bis tief in die englische Romantik hinein. Shelleys 'Dfence of Poetry' ist dafür ein beredtes Zeugnis.

Eine Arbeit über die Dichtungstheorie Sidneys hat drei Dinge zu berücksichtigen, um möglichst genau seine literarkritischen Begriffe zu erfassen: Den Einfluß der Antike und der italienischen Renaissance, das literarkritische Schrifttum der englischen Renaissance und schließlich das Gesamtwerk Sidneys.

Ohne eine hinreichende Kenntnis der italienischen Renaissancepoetiken wird man Sidney kaum richtig verstehen können. Sie sind nun einmal die Hauptquelle für seine 'Defence'. Spingarn bemerkt: " . . . it can be said without exeggeration that there is not an essential principle in the Defence of Poesy which cannot be traced back to some Italian treatise on the poetic art."¹ So wichtig jedoch das philologische Bemühen um den Nachweis der Herkunft der Sidney'schen Kategorien auch ist, so notwendig es ist, den Boden, auf dem Sidneys Dichtungstheorie gewachsen ist, zu untersuchen, so ist es dennoch verkehrt, diese nur aus ihren Abhängigkeiten und Quellen herleiten und erklären zu wollen und dabei die eigentümliche Umwandlung zu übersehen, die sie bei Sidney erfahren haben. Es kann daher nicht unsere Aufgabe sein, die Begriffe Sidney auf ihre Ursprünge hin zurückzuverfolgen, sondern sie zu entschlüsseln, denn Sidney übernahm mit den Begriffen auch keineswegs schon deren Inhalte.

Allerdings nimmt in der Reihe der italienischen

¹ A History of Literary Criticism in the Renaissance. New York, 1938. S. 257 f.

Theoretiker, was ihre Bedeutung für Sidney betrifft, Fracastoro eine Sonderstellung ein. Es soll hier u.a. versucht werden, den engen Zusammenhang, der zwischen Sidneys 'Defence' und der Schrift Fracastoros 'Naugerius, sive de poetica dialogus'¹ besteht, aufzuweisen. Dieser Zusammenhang ist so eng, daß auch da, wo keine wörtliche Entsprechung der beiden Texte nachgewiesen werden kann, eine deutliche gedankliche Verbindung nicht zu übersehen ist. Daß diese Tatsache in der Forschung bislang keine Berücksichtigung fand, liegt an der Auffassung, daß im Unterschied zu der Schrift Fracastoros in Sidneys 'Defence', wie überhaupt im literarkritischen Schrifttum der englischen Renaissance die Dichtung einem moralisch-didaktischen Prinzip untergeordnet sei. Bezeichnend für diese Einstellung der Forschung ist die Aussage Murray W. Bundys, der in seiner Einleitung zu Fracastoros Dialog schreibt: " . . . it (Fracastoro's treatise) has a place for works of art with which Sidney was probably in sympathy, but which his acceptance of a moral thesis would lead him to condemn."² Es wird mit eine wichtige Aufgabe unserer Untersuchung sein, diese Ansicht richtig zu stellen.

Es sei hier angemerkt, daß Sidney selbst Fracastoro in der 'Defence' erwähnt. Er nennt ihn in seiner großen Aufzählung der Könige, Kardinäle, Prediger, Philosophen und Redner:

Sweete Poesie that hath aunciently had Kings,
Emperours, Senatours, great Captaines . . . not
onely to favour Poets, but to be Poets; and of our
nearer times, can present for her Patrons, a Robert,
king of Seicill, the great king Fraunces of France,
King James of Scotland; such Cardinalls as Bembus,
and Bibiena; suche famous Preachers and Teachers, as
Beza and Melanchthon; so learned Philosophers, as
Fracastorius, and Scaliger; so great Orators, as
Pontanus and Muretus . . . 3

¹ Univ. of Illinois Studies, vol. IX, 3, Urbana 1924.

²S. 10.

³Def. S. 35.

Eine Arbeit über Sidney hat aber nicht nur die italienischen Renaissancepoetiken zu berücksichtigen, sondern auch das literarkritische Schrifttum der englischen Renaissance. Es ist z.B. wichtig, beim Begriff der 'imitation' nachzuprüfen, wie der Begriff allgemein in der englischen Literatur zu der damaligen Zeit gebraucht wurde. Von da her fällt sicher auch manch klärendes Licht auf Sidney. Ein solches Vorgehen ist allerdings nicht ohne Gefahr. Geht man nämlich von der Annahme aus, daß es in der Renaissance allgemein verbindliche literarkritische Begriffe gibt, so wird man schwerlich eine gewisse Oberflächlichkeit im Urteil vermeiden können. Die an sich so verdienstvollen Essay-Sammlungen von Spingarn und Smith¹ verführen leicht dazu, diese Begriffe in einem zu engen Zusammenhang zu sehen, was sicher sehr begrüßenswert ist, nur müssen Feinheiten, Eigentümlichkeiten und wichtige Unterschiede bei den einzelnen Theoretikern dabei verloren gehen, ganz abgesehen davon, daß auf diese Weise nur zu oft der große Dichter neben den unbedeutenden Schreiber gestellt wird, nur wegen der Ähnlichkeit der Themenstellung.

Hauptquelle für eine Bestimmung der Dichtungstheorie Sidneys muß also das Werk des Dichters selbst sein, und zwar das Gesamtwerk. Die 'Arcadia' und der 'Sonettzyklus 'Astrophel and Stella' müssen dabei in gleicher Weise herangezogen werden wie die 'Defence of Poesie', ja sogar mehr. Es ist kaum zu verstehen, daß das bisher noch nicht geschehen ist. Man muß immerhin bedenken, daß wir von Sidney eine dichtungstheoretische Abhandlung im Sinne einer Poetik nicht besitzen. Seine 'Defence of Poesie' ist eine Verteidigungsschrift und als solche als einziges Quellenmaterial für unser Bemühen nicht ausreichend. Sehr richtig sieht Myrick das Problem

¹Spingarn, Critical Essays of the 17th Century. 3 vols. Oxford, 1908-1909.
Smith, Elizabethan Critical Essays. 2 vols. Oxford, 1904.

wenn er sagt:

But since any man, to prove one thing true, may honestly stress some of his beliefs to the exclusion of others, we must ask whether his emphasis would have been the same had he not been defending a cause. ¹

Diese Bedenken werden nicht durch den Hinweis entkräftet, daß es sich bei der 'Defence' weniger um eine Verteidigung als um eine Lobrede der Dichtung handelt. Flügel schreibt: "Aber im Verlaufe seines Büchleins vergißt man sehr bald die Veranlassung und das köstliche Schriftchen ist weniger als Verteidigung, wie als Lobrede der Poesie zu betrachten."² Sei es nun Verteidigungsschrift oder Lobrede, im Prinzip ist es das gleiche, in beiden Fällen steht der Anlaß und Zweck, nicht aber die sachliche Bemühung um den Gegenstand im Vordergrund. In der 'Defence' ist zwar bereits die ganze Dichtungstheorie Sidneys enthalten, aber ihre Argumentation bewegt sich stellenweise gleichsam in zwei Spuren. Besonders bei der Diskussion des Verses wird das deutlich. Einmal geht es um das Wesen der Sache, zum anderen werden Gründe vorgebracht, die die Angreifer widerlegen sollen. Diese Umstände tragen dazu bei, den Wert der 'Defence' für eine Betrachtung der Dichtungstheorie Sidneys erheblich zu beeinträchtigen.

Wenn wir also auch die 'Arcadia' und 'Astrophel and Stella' hier heranziehen, so nur deshalb, um mit ihrer Hilfe die in der 'Defence' ausgesprochenen Theorien klar herauszuheben und zu ergänzen, nicht aber, um deren Verwirklichung in der Dichtung Sidneys zu überprüfen.

Das letztere ist vor allem von Brie³ und Zandvoort⁴

¹Sir Philip Sidney as a Literary Craftsman. Cambridge, 1935. S. 197.

²Sir Philip Sidney, Halle, 1888. S. 45.

³Sidneys Arcadia, Straßburg, 1918.

⁴Sidney's Arcadia, Amsterdam, 1929.

versucht worden. Brio bemüht sich nachzuweisen, daß die moralisch-didaktische Zielsetzung, durch die seiner Auffassung nach die Dichtung in Sidneys Theorie gekennzeichnet ist, in der 'Arcadia' voll zum Ausdruck kommt. Gegen diesen Standpunkt verwahrt sich mit gewichtigen Argumenten Zandvoort, der Brio entgegnet, Sidney habe sich nur sehr unvollkommen in der 'Arcadia' an diese in der 'Defence' vertretenen Ziele der Dichtung gehalten. Beide Forscher gehen von einer einseitigen Interpretation der 'Defence' aus. Zandvoort ist entgegenzuhalten, daß er da, wo er in der 'Arcadia' auf scheinbare Widersprüche zur Dichtungstheorie Sidneys stößt, den Fehler nicht beim Dichter suchen sollte, sondern bei der eigenen Interpretation dieser Theorie.

Allgemein ist anzumerken, daß die Sidney-Literatur durchweg auf eine wirkliche Interpretation der 'Defence' verzichtet. Man begnügt sich mit einer Paraphrasierung des Inhalts und zitiert im übrigen sehr ausgiebig. Das ist der schlechteste Dienst, den man der 'Defence' erweisen kann, denn dort ist jeder Begriff ein Problem für sich, das gelöst werden muß. Deshalb darf man nicht bloß zitieren, sondern man muß übersetzen. Diese Übersetzungsarbeit kann nur von einer genauen Interpretation geleistet werden.

Aus der fast unübersehbaren Fülle der Literatur sollen im folgenden nur einige neuere Werke herausgegriffen werden, die diejenigen Anschauungen der Literatur sichtbar machen, mit denen wir uns auseinanderzusetzen haben. Die Richtung der Literatur, die auch Brio und Zandvoort vertreten, ist die am weitesten verbreitete: Sinn und Wesen der Dichtung sei nach Sidney, wie überhaupt der Literarkritik der englischen Renaissance, in der Subordinierung der Dichtung unter ein didaktisches Prinzip zu suchen. So sagt Herrik von der 'Defence':

. . . his 'Defence' . . . became a typical

Renaissance blend of Aristotle and Horace, with a good measure of Plato thrown in. The aim of poetry, to Sidney, was didactic; the ideal poet was more of a popular philosopher than an artist. 1

Katharina Frank, eine Schülerin Bries, ist der Auffassung, daß "in England der Moralphilosoph im Gewande des angenehmen Unterhalters den Dichtertypus des 17. und 18. Jahrhunderts bildet."² Das gilt ihrer Meinung nach auch für Sidney: "Die Belehrung im Gewande der Unterhaltung muß als letztes Ziel dem Dichter vor Augen stehen."³ Das sind Fehltritte, zu denen man notwendig kommen muß, wenn man es unternimmt, auf ca. 60 Seiten die Dichtungstheorie von 36 Schriftstellern und Dichtern darzustellen. Auch für Campbell steht es fest, daß die Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts, und zwar nicht nur in der Theorie, didaktische Ziele verfolgt. "The artist took his characters from moral philosophy." In Mißverständnis eines Wortes Sidneys sagt Campbell: "That the poet was a 'popular philosopher', then, in the thought of the Renaissance from the sixteenth century through the eighteenth, seems to me established."⁴ Diese Ansicht vertritt auch Buxton: "Zabarella, Professor of Logic at Padua . . . held the view that poetics is an instrument of civil philosophy, whose end is to make others good. This opinion was certainly shared by Sidney and Spencer."⁵ Boas hebt bei Sidney den Primat des 'utile' vor dem 'dulce' hervor: "Sidney, it is true, here recognizes the element of 'delight', the dulce in poetry, but it is primarily as a handmaid to the utile, the didactic function."⁶ Die Auffassung, daß bei Sidney die Dichtung unter dem Prinzip der Didaxis steht, vertritt auch Evans: " . . . the

¹The Poetics of Aristotle in England. London, 1930, S. 51

²Anschauung vom Wesen und Beruf des Dichters im Zeitalter des engl. Klassizismus. Diss. Freiburg, 1930, S. 65.

³S. 12.

⁴Shakespeare's Tragic Heroes. Cambridge, 1930. S. 42.

⁵Sir Philip Sidney and the Engl. Ren. London, 1954. S. 72.

⁶Sir Philip Sidney. London, 1955. S. 48.

approach to history was naturally didactic, and Sidney only placed history lower than poetry as a teacher of morals because the facts of life are not always as edifying as they ought to be."¹

Einen neuen Weg geht im Gegensatz dazu Tuve. Bei Tuve ist das 'principium docendi' nicht mehr didaktisches Prinzip, das nur in einer bestimmten Epoche der englischen Literatur seine Bedeutung hat, sondern sie sieht es als Dichtungskategorie überhaupt; sie behauptet nämlich, es bezeichne das rationale Element in der Dichtung. Die Dichtung sage immer etwas Erfassbares aus.² Tuve bleibt aber nicht konsequent. Die Dichtung, die sich mit dem Irrationalen beschäftigt, nimmt sie aus. "The fence goes up just where certain modern objections to the didactic have brought in conceptions of poetry as pre-eminently concerned with the irrational and the unordered."³ Tuve übersieht, daß zweifellos auch diese Dichtung etwas aussagt, was rational erfassbar ist. So gut diese These vom Ansatz her auch ist und durchaus Richtiges trifft, gibt sie im Hinblick auf das literarkritische Schaffen des 16. und 17. Jahrhunderts doch nur eine Teilwahrheit. Insofern unterscheidet sie sich prinzipiell nicht von den oben genannten Auffassungen. Auch bei Tuve bleiben die Begriffe 'teach' und 'delight', die für Sidney von großer Bedeutung sind, grundsätzlich getrennt. Trennen wir aber das eine vom anderen, so verfälschen wir beides.

Gegenüber dieser Richtung der Interpretation fehlt es nicht an Gegenstimmen, wenn sie auch nur vereinzelt zu finden sind. Es handelt sich bei dieser Gegenrichtung freilich nicht um eine gänzlich neue Sicht der Dinge, das 'teach' vertritt nach wie vor die moralische, das 'delight' die ästhetische Seite

¹Evans, English Poetry in the Sixteenth Century. London, 1955. S. 118.

²Elizabethan and Metaphysical Imagery. Chicago, 1947. S. 388.

³Ib. S. 393.

der Dichtung, nur daß sich jetzt der Akzent zugunsten des 'delight' verschiebt. So sagt Smith: "In Sidney's reiteration of the 'delightful teaching' he appears to be laying more stress on the pleasure than on the profit."¹ Thompson weist auf die Einheit von Ethik und Ästhetik bei Sidney hin, zieht aber aus diesem vorzüglichen Ansatz nicht die notwendigen Konsequenzen, wenn er behauptet: "Sidney considers it more fundamentally essential that poetry should please or move than that it should teach, placing the esthetic function higher than the didactic."² Was diesen Anschauungen zu Grunde liegt, ist die Annahme, daß das principium docendi bei Sidney und vielen seinen Zeitgenossen eine ungewollte Überbetonung erfuhr, verstehbar aus dem Verteidigungscharakter der Schriften, die sich mit den Angriffen der Puritaner gegen die Unmoral der Dichtung auseinandersetzen. Dieser Argumentation kann die Berechtigung nicht abgesprochen werden. Es ist sicher, daß in der 'Defence' das principium docendi sehr stark betont, ja überbetont wird. Andererseits dürfen wir nicht übersehen, daß dieses Prinzip auch in Schriften, die keinen Verteidigungscharakter besitzen, eine große Rolle spielt, z.B. in der Poetik Scaligers und in der Schrift Fracastoros. Die Überbetonung des 'delight' gegenüber dem 'teach' werden wir genau so zurückzuweisen haben, wie die zu starke Betonung des 'teach'. Es bleibt auch noch zu fragen, ob die Behauptung, daß die Begriffe 'teach' und 'delight' dem Gegensatzpaar Ethik und Ästhetik entsprechen, berechtigt ist.

Das romantische Bild des Dichters, der eine Idealwelt aus seinem Inneren erschafft, liegt einer dritten Gruppe der Literatur zu Grunde. Katharina Frank sagt über Sidney: "Der Dichter ist ein Schöpfer, der aus seinem Inneren eine Welt schafft, die, weil er sich

¹Smith, S. XXVI.

²Elizabethan Criticism of Poetry. Chicago, 1914. S. 127.

an die einfache, reale Welt nicht zu halten braucht, weit schöner und vollkommener erscheinen kann als jene."¹ Eine ähnliche These wird von Schneider vertreten: "Der Dichter ist hier zum Manne der Kunst geworden, der aus seinem eigenen Vorstellen, aus sich selbst heraus schafft und damit sein Vorstellen zum Maß des Seienden und des Göttlichen erhebt."² Auch Wetzelsieht in Sidney den idealisierenden Romantiker, der ein "vollendetes Idealbild von der Welt und den Menschen hervorbringen wollte."³ Der Dichter schaffe "sich eine eigene Welt erhabener Ordnung und Größe, . . . die dem Hörer als Vorbild dienen kann."⁴ Der Wirklichkeit sei dagegen in der Dichtung kein Raum gewährt. Von dieser Voraussetzung aus betrachtet Wetzels die Entwicklung von Sidney bis Dryden als eine Steigerung des Wirklichkeitsgrades der Kunst. Der Grund, daß Sidney das Epos dem Drama vorzog, liegt nach Wetzels an der höheren Wirklichkeitsintensität des Dramas gegenüber dem Epos: "Denn der Gehalt des Dramas war in viel höherem Maße als der des Epos auf die Wirklichkeit beschränkt, was eine Verminderung seines Wertes bedeutete."⁵ Zum Problem der Wahrheit der Dichtung meint Wetzels: "Sidney betont, . . . daß die Dichtung nie den Anspruch erhoben hat, für wahr gehalten zu werden."⁶ Damit sagt Wetzels genau das Gegenteil von dem, was Sidney wirklich äußert.

In dem Werk von David Daiches trägt das Kapitel über Sidney die bezeichnende Überschrift: "The Poet

¹Frank, S. 10.

²Schneider, Der Bedeutungswandel von 'wit' in der englischen Literaturkritik des 17. Jahrhunderts. Diss. (Maschinenschrift) Münster, 1952. S. 23.

³Wetzels, Die literarische Kritik in England von Sidney bis Dryden. Diss. Kiel, 1941. S. 16.

⁴Ib. S. 11.

⁵Ib. S. 20.

⁶Ib. S. 16.

as Moral Teacher."¹ Unter diesem Gesichtspunkt wird die Dichtungstheorie Sidneys betrachtet. In die Diskussion der Begriffe 'teach' und 'delight' greift Daiches mit einer interessanten Interpretationsvariante ein. Er setzt dieses Begriffspaar nicht den Begriffen Ethik und Ästhetik parallel, sondern behauptet, daß der Begriff 'teach' dem Inhalt, der des 'delight' jedoch der Form der Dichtung entspreche. The delight which the reader has in reading of this ideal world and in responding to its vitality depends not on content but on form and style."² Wo Sidney von Ideen spricht, kann es sich nach Daiches natürlich nur um die Platonischen Ideen handeln: " . . . the poet has in view the Idea (in the Platonic sense, clearly) of the quality he is representing."³ Mit dieser Welt Platonischer Ideen steht der Dichter in unmittelbarem Kontakt: "The poet makes direct contact with the world of Platonic ideas."³ Andererseits ahm er diese Ideen keineswegs nach, sondern gestaltet seine eigenen Vorstellungen: " . . . he is not imitating the idea as reflected palely in real life, but is directly embodying his own vision of the ideal."³ Wenn es sich aber bei der Dichtung um die Produktion einer dichterischen Idealvorstellung handelt, dann kann es nicht berechtigt sein, für die Erläuterung dieses Sachverhaltes die Ideenlehre Platons zu bemühen.

Der Eifer, etwas Neues zu erfinden, ist nach dieser Auffassung das Wesensmerkmal des Dichters. So sagt Daiches von Sidney: "But carried away by his enthusiasm for creation . . . he ends by striving to show that the imagination does not give us insight into reality, but an alternative to reality, the alternative being in every way superior."⁴ Man muß

¹Critical Approaches to Literature. Englewood Cliffs, N.Y. 1956. S. 50.

²Daiches, S. 66.

³Ib. S. 57.

⁴Ib. S. 58.

natürlich fragen, welche Stellung der Begriff der Nachahmung dann noch hat, der nach Sidney die Dichtung kennzeichnet. Daiches sagt ausdrücklich, daß der Dichter nicht nachahmt, sondern erfindet: "The poet does not imitate or represent or express or discuss things which already exist: he invents new things."¹ Trotzdem wird der für Sidney so bedeutsame Begriff der Nachahmung noch gerettet. Das Nachahmen, sagt Daiches, gilt gar nicht für den Dichter und die Dichtung, sondern für den Leser: "Thus the Aristotelian notion of imitation is transferred from the poet to the reader. The poet does not imitate but creates: it is the reader who imitates what the poet creates."² Das ist freilich eine recht überraschende Lösung des Problems, aber wo steht das nur bei Sidney? Zu der Frage der Wahrheit der Dichtung meint Daiches: "But for Sidney lies can be shown to be good and valuable if they are used as allegorical ways of teaching moral doctrine."³ Abschließend sagt Daiches, man könne die Dichtungstheorie Sidneys mit einigem Recht als einfältig bezeichnen, fügt jedoch entschuldigend hinzu, daß die große Mehrheit der Leser bis in unsere Zeit hinein eine noch naivere Vorstellung von der Dichtung habe: "And if - with some justice - we think Sidney's position naive. we might remember, that from his day to ours the vast majority of readers of imaginative literature have taken substantially his view and generally applied it with less cunning and sensitivity."⁴

Es erweist sich als sinnvoll, an die Untersuchung der Dichtungstheorie Sidneys nicht mit vorgeformten und inhaltlich einseitig belasteten literarkritischen

¹Ib. S. 56.

²Ib. S. 59.

³Ib. S. 52.

⁴Ib. S. 72.

Begriffen heranzugehen, sondern diese Begriffe gleichsam vom Text selbst her zu gewinnen. Gerade im Hinblick auf die vielen widerstreitenden Ansichten der Sidney-Literatur müssen wir um so sorgfältiger den Text befragen, um zu erfahren, was denn nun wirklich Sidneys Anschauung vom Wesen des Dichters und der Dichtung ist. Den Weg zu diesem Ziel soll uns Sidney selbst vorschreiben. An einer Stelle seiner 'Defence' spricht Sidney von den wirklichen Dichtern, die mit vollem Recht 'vates' genannt werden können:

For these indeed d meerly make to imitate,
and imitate both to delight and teach, and
delight to moove men to take that goodnesse
in hand. which without delight they would flie
as from a stranger; and teach to make them
know that goodnesse wherunto they are moved. 1

Die Infinitive bereiten hier einige Schwierigkeiten. Collins gibt dafür folgende Erklärung: "'to imitate', 'to delight and teach', 'to move' and 'to make', are all infinitive of purpose expressing the immediate and more remote objects which poets aim at."² Dieser allgemein akzeptierten Ansicht müssen wir widersprechen. Die Infinitive drücken hier keine Zweckhaftigkeit aus. Wilhelm Franz sagt in seiner Shakespeare-Grammatik:

Charakteristisch für das ältere Englisch ist die sehr freie Verwendung des Infinitivs, die später wieder wesentlich eingeschränkt wurde, da sie bei der Vieldeutigkeit des letzteren zu Mißverständnissen Veranlassung gab. . . . Der Infinitiv mit und ohne Komplement vertritt hier, in der älteren, freien Gebrauchsweise konditionale und kausale Nebensätze, deren jeweilige Natur der Zusammenhang ergeben muß. . . . Im Interesse eines deutlichen und scharfen Ausdrucks sind in der neueren Zeit Gerundien mit den entsprechenden Präpositionen (in, by, for) oder konjunktionalen Nebensätze an Stelle

¹ Def. S. 10.

² Collins, Sidney's Apologie for Poetry. Ed. with an Introduction and Notes. Oxford, 1907. S. 72.

der älteren Infinitivkonstruktionen getreten. 1

Wenn wir die Ergebnisse von Franz hier anwenden, so müßte die Stelle aus der 'Defence' in neuerem Englisch etwa lauten:

For these indeed do merely make by imitating,
and imitate both by delighting and teaching,
and delight by moving men to take that goodnesse
in hand, which without delight they would flie
as from a stranger; and teach by making them
know that goodnesse wherunto they are moved.

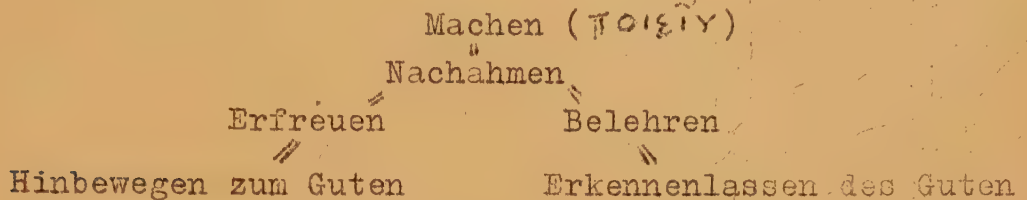
Nach der üblichen Auffassung mußte z.B. der Satz
'(The poets) delight to move men to take that
goodnesse in hand' übersetzt werden: 'Die Dichter
erfreuen, um die Menschen zu bewegen, das Gute zu
ergreifen'. In diesem Falle wären dann das Erfreuen
durch den Dichter - das inhaltlich nicht näher
bestimmt ist - und das daraus resultierende oder zu-
mindest das intendierte Bewegen zwei verschiedene
Dinge. Das gleiche gilt für den Satz: '(The poets)
teach to make them know that goodnesse', wenn er über-
setzt wird mit: 'Die Dichter belehren, um die Menschen
das Gute erkennen zu lassen'. Mit dem Belehren würden
demnach die Dichter ein bestimmtes Ziel verfolgen,
nämlich das Erkennenlassen des Guten. Ob dieses Ziel
erreicht wird oder nicht, wäre ohne Konsequenz für
die Existenz des Belehrens, d.h. die Tätigkeit (Be-
lehren) und das Ziel dieser Tätigkeit (Erkennenlassen)
sind prinzipiell unabhängig voneinander. Mit dem
Erkennenlassen wird das Belehren zwar motiviert, aber
nicht inhaltlich bestimmt.

Dagegen nun übersetzen wir: 'Die Dichter erfreuen,
i n d e m sie die Menschen bewegen, das Gute zu
ergreifen, . . . und sie belehren, i n d e m sie
die Erkenntnis des Guten vermitteln'. Erfreuen und
Belehren sind nach dieser Übersetzung nicht durch
die Infinitive motiviert, sondern modifiziert und
inhaltlich bestimmt. Wenn ich sage: "Er arbeitet,

¹ Franz, Die Sprache Shakespeares. Halle, 1939.
S. 544 f.

indem er den Garten umgrabt", so ist in diesem Satz der Komplex 'arbeiten', der alles Mögliche zum Inhalt haben kann, auf die Tätigkeit des Umgrabens beschränkt und durch diese genau bezeichnet.

Die Infinitive geben also in der oben genannten Stelle die nähere inhaltliche Bestimmung der Verben, von denen sie abhängen. Wir kommen damit zu folgendem Schema:



Dieses Ergebnis ist auch auf den ersten Infinitivsatz anwendbar: ' . . . these . . . make to imitate'. Wir übersetzen ihn mit 'die Dichter schaffen, indem sie nachahmen'. Gerade hier erweist sich die Richtigkeit unserer Übersetzung sehr deutlich. Die Übertragung 'these make in order to imitate' ergibt keinen Sinn, wohl aber die Übertragung 'these make by imitating'. Nach der ersten Auffassung sind Dichten und Nachahmen verschiedene Tätigkeiten, nach der zweiten Auffassung ist das dichterische Schaffen als Nachahmung erklärt. Dagegen stoßen wir beim nächsten Infinitivsatz '(they) imitate both to delight and teach' auf Verständnisschwierigkeiten. Es ist nicht ohne weiteres einsichtig, warum die Nachahmung durch das Belehren und Erfreuen bestimmt sein soll. Diese Schwierigkeit löst sich, wenn wir bedenken, daß ja auch Erfreuen und Belehren inhaltlich durch Bewegen und Erkennenlassen bestimmt sind. 'Machen' ist nur dann Dichten, wenn es ein Nachahmen ist, und die Nachahmung ist nur dann Nachahmung (Dichtung), wenn sie zum Guten hinbewegt und das Gute erkennen läßt, d.h. wenn der Gegenstand, das Gute, objektiv und genau dargestellt ist.

So ließe sich unsere Stelle also folgendermaßen deuten: Dichten, das ist mit 'make' hier gemeint, ist ein Nachahmen. Es gibt keine Dichtung, die nicht

Nachahmung ist. Dichtung als Nachahmung bedeutet ein Erfreuen und Belehren. Im Erfreuen und Belehren geht die Dichtung auf. Der Gegenstand der Dichtung ist das Gute. Die Dichtung als Erfreuen bedeutet ein Bewegen, ein Hinführen des Menschen zu diesem Guten; als Belehren bedeutet sie ein Erkennenlassen des Guten.

Damit ist das Programm der Untersuchung abgesteckt. Jede Dichtung ist Nachahmung, aber nicht jede Nachahmung ist auch schon Dichtung. Somit stellt sich die Aufgabe, die dichterische Nachahmung von der wissenschaftlichen zu trennen. Es geht also dabei um das Verhältnis der Dichtung zur Wissenschaft. Die zweite Frage ist die nach der näheren Bestimmung der Dichtung als Nachahmung. Als nächstes Problem ergibt sich die Frage nach dem Gegenstand der Dichtung und seiner Beschaffenheit, und schließlich bleibt noch zu klären, was es bedeutet, wenn Sidney die Dichtung als etwas Wirkendes auffaßt, als Erfreuen und Belehren.

Diese Programmpunkte sind nun weniger Wegstrecken zu unserem Ziel als Kreise um einen einzigen Problemkern. Diese Kreise überschneiden sich vielfach, und darum läßt es sich nicht vermeiden, vorzugreifen und etwas bereits Gesagtes zu wiederholen und es in ein neues Licht zu rücken. Zudem treten noch manche Probleme auf, die für Sidneys Dichtungstheorie zwar wichtig sind, sich aber jeder Einordnung in ein Gliederungsschema widersetzen.

KAPITEL I

DICHTUNG UND WISSENSCHAFT

Die Frage nach dem Unterschied der Dichtung von der Wissenschaft wird bereits von Aristoteles gestellt. Erneut aufgegriffen von der Renaissance, ist sie auch für Sidney von entscheidender Bedeutung. Aristoteles hatte sich dabei auf die Erörterung des Verhältnisses der Dichtung zur Geschichte und Philosophie beschränkt. Sidney spannt den Rahmen weiter. Aber obwohl er die Astronomie neben der Geometrie, Arithmetik neben Grammatik, Rhetorik neben Logik, Physik und Metaphysik erwähnt, so ist er doch bereit, Geschichte und Philosophie, was ihren Wert und ihre Bedeutung angeht, über diese Wissenschaften zu stellen, die für ihn nur 'serving sciences'¹ sind. Um den Unterschied, der zwischen Dichtung und Wissenschaft besteht, aufzuweisen, genügt es also auch Sidney, das Verhältnis der Dichtung zu Philosophie und Geschichte zu klären, denn in ihnen gipfelt gleichsam alle Wissenschaft. "Therefore compare we the Poet with the Historian, and with the morall Philosopher: and if he goe beyond them both, no other humane skill can match him."²

Bedenkt man, daß Sidney die Dichtung als Nachahmung und damit als Erfreuen und Belehren definiert, so wird das Anliegen Sidneys verständlich, gerade an Hand dieser Begriffe den Unterschied von Dichtung und Wissenschaft herauszuar-

¹Def. S. 13.

²Ib.

beiten. Schwierig wird dieser Versuch dadurch, daß Nachahmung, Erfreuen und Belehren keineswegs auf die Dichtung allein beschränkt sind. " . . . that imitation whereof Poetrie is, hath the most conveniencie to nature of all other."¹ Das heißt zunächst nichts anderes, als daß die Nachahmung für die Dichtung zwar eine besondere Prägung besitzt, aber nicht für sie allein als definierendes Kriterium in Anspruch genommen werden darf. Dieser Umstand ist besonders deutlich bei Fracastoro dargestellt: " Cum ergo diversa sit imitatio poetae, et diversa historici, id assignare oportet, quo differt poeta ab historico, et siqui alij idem faciunt."² An einer anderen Stelle sagt Fracastoro: " . . . et alij omnes qui scribunt et delectare et prodesse docendo volunt."³ Der Dichtung sowohl wie der Wissenschaft geht es letztlich um Erkenntnis. Darin besteht zwischen ihnen kein Unterschied. Auch die Wissenschaft will Erkenntnisse vermitteln und zu diesen Erkenntnissen hinführen. Aber Erkenntnis kann nach Sidney keineswegs nur den Sinn haben, den Verstand zu schärfen, die Urteilskraft zu verfeinern und dem Gedächtnis zusätzlichen Stoff zuzuführen. Das alles sind gleichsam nur Nebenergebnisse des eigentlichen Sinnes jeder Erkenntnis, den nur allzu sehr an das Stoöfliche gebundenen Menschen zu einer größtmöglichen Vollkommenheit zu führen. Erkenntnis ist überhaupt nur da voll verwirklicht, wo sie zugleich ein Hinstreben zu dem Erkannten ist.

¹Def. S. 20.

²Fracastoro, S. 157. "Then since there is one sort of imitation for the poet, and another for the historian, we must show how the poet differs from the historian and the others who teach by imitation." (S. 58).

³Ib. S. 156. "Indeed I do not know but that all the others who write wish both to please and to teach by their instruction." (S. 56).

This purifying of wit, this enriching of memorie, enabling of judgement, and enlarging of conceit, which commonly we cal learning, under what name so ever it come forth, or to what immediate end soever it be directed, the finall end is, to lead and draw us to as high a perfection, as our degenerate soules made worse by their clay-lodgings, can be capable of. ¹

Diese Bestimmung der Erkenntnis gilt nicht nur für die Dichtung, sondern grundsätzlich auch für jede Wissenschaft: " . . . all one and other having this scope to know, and by knowledge to lift up the minde from the dungeon of the bodie, to the enjoying his own divine essence."² Wenn also Dichtung und Wissenschaft in gleicher Weise ihren Sinn darin finden, den Menschen zur Vollkommenheit zu führen, dann kann es Sidney nicht einfach darum gehen, deskriptiv den Unterschied von Dichtung und Wissenschaft zu erfassen, so als wenn es sich dabei nur um verschiedene, aber durchaus gleichberechtigte Ausprägungen einer gemeinsamen Zielsetzung handelt, sondern vielmehr darum, eine Werteskala aufzustellen, die sich daran orientiert, in welchem Grade Dichtung und Wissenschaft in der Lage sind, diesem letzten Ziel aller Erkenntnis nahe-zukommen.

So that the ending end of all earthly learning, being vertuous action, those skills that most serve to bring forth that, have a most just title to be Princes over al the rest. ³

Die Abgrenzung der Dichtung von der Historie ist unter diesen Voraussetzungen verhältnismäßig einfach. Die Historie ist immer an eine indifferente Zufalls-welt gebunden, deren Geschehnisse wegen ihres

¹Def. S. 11.

²Ib.

³Ib. S. 12.

vordergründig-akzidentellen Charakters niemals verbindliche Beispiele für ein Erkennen und Handeln darstellen können. Dem Geschichtsschreiber ist es versagt, die Zeitbedingtheit des historischen Faktums zugunsten seiner allgemeinen Gültigkeit auszuschalten. In Anschluß an Aristoteles sagt Sidney, daß die Dichtung philosophischer und mehr sei als die Historie, denn die Aufgabe der Historie sei die Darstellung der Einzeldinge, des vom Zufall Hervorgerufenen, während die Dichtung das Allgemeine darstellt, das unter dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit steht.

His (Aristotle's) reason is; because Poesie dealeth with καὶ ὅλον, that is to say, with the universall consideration, and the Historie with καὶ ἑκαστον, the particular. Now saith he, the universall wayes what is fit to be said or done, either in likelihood or necessitie, which the Poesie considereth in his imposed names: and the particular onely marketh whether Alcibiades did or suffered this or that. 1

Natürlich geht auch der Dichter vom Einzelnen und Konkreten aus, aber dieses Bedingte ist für ihn nur eine Chiffre für das Unbedingte, im Einzelnen wird bei ihm das Allgemeine sichtbar.

If the Poet do his part aright, he wil shew you in Tantalus Ateus, and such like, nothing that is not to be shunned; in Cyrus, Aeneas, Ulisses, each thing to be followed; where the Historian is bound to tell things as things were, cannot be liberall, without hee will be Poeticall of a perfect Patterne. 2

Während der Historiker lediglich die Kenntnis des historischen Faktums vermittelt, gelingt es dem Dichter, in diesem Faktum zu einer Erkenntnis vorzustoßen, einer Erkenntnis, die in ihrem Wesen durch das Hinstreben auf das Erkannte bestimmt ist.

¹Def. S. 16. Von dieser Aristotelischen Unterscheidung geht auch Fracastoro aus. Vgl. S. 158, (59).

²Def. S. 16

Damit wird das historische Faktum keineswegs zu einem bloßen Intentionsträger des Dichters degradiert, sondern es erhebt sich aus der Kette indifferenten Fakten zu exemplarischer Einmaligkeit. Was die Fähigkeit betrifft, Erkenntnis zu vermitteln, steht somit der Dichter auf einer ungleich höheren Stufe als der Historiker, denn der Dichter vermag durch die zufällige Erscheinung der Dinge hindurch ihr wahres Wesen zu erkennen. Dieses Wesen der Dinge erst ist es, was ihre essentielle Realität ausmacht. Es ist bestimmt durch Existenz, Gutheit und Schönheit.¹ Der Historiker dagegen ist an die Erscheinung gebunden. "Manie times he must tell events, whereof he can yeeld no cause, and if he do, it must be poetically."² Er vermag es nicht, die innere Ursache der Dinge zu erfassen, und muß daher ihrem eigentlichen Wesen fremd gegenüberstehen.

In engem Zusammenhang mit der Unfähigkeit des Historikers, die Erscheinung auf das Wesenhafte hin zu durchstoßen, steht sein Unvermögen, das Gute in seiner Reinheit zu gestalten. "But the Historie beeing captived to the trueth of a foolish world, is many times a terror from well-dooing, and an encouragement to unbridled wickednes."³ In der 'foolish world' steht das Böse neben dem Guten und ist in gleicher Weise Stoff für den Historiker. Der Gegenstand der Dichtung kann aber nur das Gute in seiner reinsten Gestalt sein.

Weitaus schwieriger als die Abgrenzung der Dichtung von der Historie ist die Bestimmung des Unterschiedes zwischen Dichtung und Philosophie, wobei anzumerken ist, daß unter Philosophie bei

¹ Diese Tatsache wird erst im weiteren Verlauf der Untersuchung deutlicher werden.

² Def. S. 17.

³ Def. S. 18.

Sidney stets Moralphilosophie verstanden werden muß. Gerade die Moralphilosophie ist es, die ihre einzige Aufgabe darin sieht, den Menschen zu einem tugendhaften Leben anzuleiten. Wenn man das bedenkt, könnte es fraglich erscheinen, ob auch, verglichen mit dem Philosophen, der Dichter 'mehr' lehrt, d.h. zu größerer Erkenntnis führt. Sidney bejaht diese Frage. Der Grund dafür ist folgender: Der Philosoph abstrahiert in einer begrifflichen Darstellung des Guten völlig von der konkreten Erscheinung. Begriffe können aber ebenfalls nur Kenntnisse, jedoch keine wirkliche Erkenntnis vermitteln. Das Gute als das Gute läßt sich nicht in reinen Begriffen darstellen. An diesem Punkte setzt auch die Kritik Sidneys ein, die deutlich wird an der Stelle, wo er die Philosophen in ihrem Äußeren beschreibt. Sidney sieht sie auf sich zukommen "with a sullen gravitie, as though they could not abide vice by day-light, rudely cloathed, for to witnesse outwardly their contempt of outward things . . ."¹ Der Philosoph verachtet die äußeren Dinge, der Dichter darf aber an diesen 'outward things' nicht vorübergehen, denn in ihnen offenbart sich gerade das Gute und wird in seiner dinglichen Lebendigkeit vom Dichter nachgeahmt. Nicht ohne Ironie beschreibt Sidney die Philosophen und ihre Lehre:

These men casting larges as they go of definitions, divitions, and distinctions, with a scornful interrogative, do soberly aske, whether it be possible to find any path so ready to lead a man to vertue, as that which teacheth what vertue is, and teacheth it not only by delivering forth his very being, his causes and effects, but also by making knowne his enemie vice, which must be destroyed, and his combersome servant passion, which must be mastered: by shewing the generalities that contains it, and the specialities that are derived from it. 1

¹Def. S. 12

An dieser Stelle laßt sich genau ablesen, was Sidney vom echten Dichter verlangt, denn es werden hier doch ständig gerade diejenigen Züge der Wissenschaft, d.h. in diesem Falle der Philosophie, betont, in denen sich der Dichter grundlegend vom Philosophen unterscheidet. Der Philosoph gibt Definitionen, er unterscheidet, kategorisiert, stuft ein, d.h. er schafft ein kompliziertes Begriffssystem. Das Gute und das Schöne aber - im Wesen für Sidney völlig identisch - ist immer zugleich auch das Einfache. Der Philosoph stellt dem Menschen ferner keineswegs nur das Gute vor Augen, sondern auch dessen Negierung, das Böse, ja fast scheint es, als ob das Böse für den Philosophen mehr Aufmerksamkeit erfordert als das Gute. Die Philosophen sind "angry with any man in whom they see the foule fault of anger".¹ Für den Dichter dagegen ist nur das Gute Gegenstand der Dichtung. Die Moralphilosophen sind darum auch die eigentlichen Didaktiker: "... vice, which must be destroyed, ... passion, which must be mastered." ... Philosophen die Menschen belehren, indem sie ihnen das Böse vor Augen halten, das vermieden oder vernichtet werden soll, begnügt sich der Dichter mit der reinen Darstellung des Guten. Didaxis wird auch immer mit Mitteln arbeiten, die ihren Ursprung in rationalen Überlegungen haben. Genau das gilt bei Sidney für den Philosophen, der das Böse bewältigen will "by showing the generalities that contains it, and the specialities that are derived from it". Allerdings versucht der Philosoph auch, die Erkenntnis des Guten durch reine Darstellung seines inneren Wesens, ihrer Ursachen und Wirkungen zu vermitteln, "delivering forth his very being, his causes and effects", aber überläßt es dadurch, sonst wäre

¹ Def. S. 12.

er nämlich ein Dichter.¹ Dieses 'not only' ist hier durchaus im Sinne einer Kritik am Philosophen aufzufassen. Nicht ohne Grund sagt Sidney, daß das Beste in der Philosophie vom Dichter stammt,² nur ist es dort eben nicht voll und ausschließlich verwirklicht. Wie die Philosophie vermittelt auch die Dichtung die Erkenntnis des Guten, aber nicht durch die Analyse von Begriffen, sondern durch die Darstellung oder Nachahmung von wirklich Seiendem. In diesem Sinne ist der Dichter auch kein Didaktiker. "For the question is, whether the fained Image of Poetry, or the regular instruction of Philosophie, hath the more force in teaching?"³ Die 'regular instruction' der Philosophie, und das erst ist Didaxis, ist grundverschieden von dem, was der Begriff 'teach' für den Dichter bedeutet. Wenn aber zeitweilig die Philosophen auf ihrem Gebiet mehr vermögen als die Dichter in der Dichtung, dann liegt die Schuld nicht am Wesen der Dichtung, sondern am einzelnen Dichter: " . . . it is . . . not the fault of the Art, but that by few men that Art can be accomplished."³

Weil der Philosoph eben ausschließlich Didaktiker ist, muß er auch versagen, wenn er zu wirklicher Erkenntnis führen will.

For indeed after the Philosophers had picked out the sweete misteries of Poetrie, the right discerning true points of knowledge: they foorthwith putting it in methode, and making a Schoole Art of which the Poets did onely teach by a divine delightfulness. 4

Die Lehre des Dichters wird von den Philosophen

¹ Die Wendungen 'figuring forth' und 'delivering forth' gebraucht Sidney stets nur, um die dichterische Tätigkeit zu kennzeichnen. Vgl. S. f dieser Arbeit.

² Def. S. 33.

³ Def. S. 15.

⁴ Def. S. 33

erniedrigt und dadurch verfälscht. Nur durch ihre göttliche Gabe, den Menschen zum Guten hinzuführen, vermittelt die Dichtung die Erkenntnis des Guten. Die Philosophen benutzen diese Erkenntnis, zwingen sie in ihr System und vermitteln sie gleichsam aus eigener Machtvollkommenheit. Die Fähigkeit aber, nun auch ihrerseits den Menschen zum Guten hinzubewegen, fehlt ihnen. " . . . the force of delight being barred them . . . " ¹ Man wird an dieser Stelle festhalten müssen, daß es nicht der Dichter ist, der einen bestimmten Wesenszug des Philosophen für sich übernimmt, sondern daß im Gegenteil der Philosoph eine bestimmte Seite der Dichtung verabsolutiert und zum System macht.

Es ist eigentümlich, daß die beiden Begriffe 'teach' und 'delight' in Ihrer Vereinzelung, losgelöst voneinander, einen Inhalt erhalten, der völlig anders als der ursprüngliche ist. In der Verabsolutierung führt das principium docendi zur Didaxis, das principium delectandi zur Vermittlung bloßen Vergnügens. Bei Sidney bilden die beiden Begriffe eine unlösbare Einheit. Sie bedeuten 'Gewährung von Erkenntnis' und 'Hinbewegen zum Erkannten'. Das Einheitsstiftende liegt im Begriffe der Erkenntnis, der das Hinbewegen zum Erkannten bereits umschließt. Die beiden Begriffe bezeichnen daher kein logisches Nacheinander, sondern sie bedingen sich gegenseitig und drücken ein und denselben Sachverhalt aus, nur jeweils von verschiedenen Seiten gespiegelt. Das eine ist nicht Ursache des anderen allein, das Verhältnis von Ursache und Wirkung ist umkehrbar. Das Hinbewegen ist immer schon ein Erkennen, das Erkennen immer schon ein Hinbewegen.

Genau diesen bei Sidney so eminent wichtigen Sachverhalt trifft Fracastoro, wenn er gerade die Vereinzelung dieser Begriffe beim Dichter zurückweist und gleichzeitig ihre Einheit auf

¹Def. S. 33.

einer höheren Ebene betont: " . . . quare rursus est cogitandum . . . siquid aliud occurrat pro fine poetae, quod nec sit delectare, aut prodesse, sed maius quid atque praestantius, quod tamen non possit non delectare et prodesse."¹

Aus diesem Sachverhalt ist es zu verstehen, daß die Lehre des Philosophen zur Didaxis werden muß: "Where the Philosopher as they think scorn to delight, so must they be content little to move; . . . "² Da bei Sidney das 'delectare' durch das 'movere' bestimmt und definiert ist, muß der Philosoph mit dem 'delectare' auch das 'movere' preisgeben. Der Philosoph kann zwar das Gedächtnis mit den beachtenswertesten Gegenständen füllen, aber diese Dinge bleiben durch das Fehlen des principium delectandi nur toter Ballast.

. . . the Philosopher . . . replenisheth the memorie with many infallible grounds of wisdom. which notwithstanding lie dark before the imaginative and judging power, if they be not illuminated or figured forth by the speaking picture of Poesie. ³

Erst der Dichter kann die 'grounds of wisdom' zum Leben erwecken. Das Gute in seiner Abstraktion hat keine Beziehung zum Menschen, es ist ihm wesensfremd und abschreckend, so daß der Mensch es flieht.⁴

Diese Gefahr, daß das Gute in der begrifflichen Abstraktion das Gegenteil seiner eigentlichen Bestimmung bewirkt, besteht für den Dichter nicht:

¹S. 157. Therefore we ought to consider . . . whether there is some other purpose for the poet which is neither pleasure nor instruction but something greater and more excellent, which yet both pleases and instructs. S. 58.

²Def. S. 20.

³Def. S. 14.

⁴Def. S. 10.

For even those hard hearted evill men who think virtue a school name, and know no other good but indulgere genio, and therefore despise the austere admonitions of the Philosopher, and feele not the inward reason they stand upon, yet will be content to be delighted, which is al the good, fellow Poet seemes to promise, and so steale to see the form of goodnes, (which seen they cannot but love) ere themselves be aware, as if they took a medicine of Cheries.¹

Im Unterschied zur Philosophie kann in der Dichtung etwas gesehen werden. Hinter dieser Vorstellung steht das 'ut pictura poesis' des Horaz, ein Gedanke, der bei Sidney in der Bezeichnung der Dichtung als 'speaking picture' seine Ausprägung findet. Das, was sichtbar ist, kann nie ein abstrakter Begriff sein, sondern ist etwas, das Gestalt angenommen hat. Die Dichtung hätte keine Bedeutung, wenn sie nicht das Gute erkennen ließe. In der Dichtung ist das Gute sichtbar als Gestalt. Die Gestalt des Guten (form of goodnes) ist, wie sich bei Sidney zeigt, das Schöne. Es gibt aber keine Erkenntnis des Schönen, die nicht zugleich auch Liebe zum Schönen wäre. Es ist ganz offensichtlich, daß hier das Begriffspaar 'teach' und 'delight' dem Erkennen und Lieben zugrundeliegt. Erkennen und Lieben ist die Bindung des Lesers und des Dichters an den Gegenstand der Dichtung, der von dieser immer getrennt gesehen werden muß, da er ja in der Dichtung nur nachgeahmt ist, während 'teach' und 'delight' die Relation der Dichtung zum Leser bezeichnet. Ein Erkennen, das nicht vom Lieben begleitet ist, muß auf einer völlig anderen Stufe stehen als die Erkenntnis, deren Kriterium die Liebe ist: " . . . which seene they cannot but love". Fehlt die Liebe, dann kann es sich nicht um Erkenntnis handeln, Allenfalls könnte man dann von Kenntnis sprechen. Derjenige,

¹Def. S. 14.

der das Gute wirklich erkennt, erkennt es immer als das Schöne und muß es einfach lieben: " . . . who could see vertue, would be woonderfullie ravished with the love of her bewtie."¹

Es ist aufschlußreich, hier eine Stelle von Torquato Tasso zu betrachten, der den Unterschied von Philosophie und Dichtung schlagwortartig kennzeichnet: " . . . perciocchè la poesia le considera in quanto belle, e la philosophia in quanto buone."² Nach Tasso besitzt aber das Gute, wenn es nicht zugleich das Schöne ist, keine Existenz.

Das Bewegenkönnen zum Guten ist das Hauptunterscheidungsmerkmal des Dichters gegenüber dem Philosophen. Es beinhaltet auch schon die wahre Erkenntnis, die von der durch das didaktische Belehren des Philosophen gewonnenen Erkenntnis grundsätzlich verschieden ist. Die verschiedenen Inhalte des Belehrens, je nach dem, ob es sich um das Belehren durch den Dichter oder um das Belehren durch den Philosophen handelt, müssen sauber getrennt werden, denn beides ist bei Sidney natürlich mit 'teach' bezeichnet.

For suppose it be granted, that which I suppose with great reason may be denied, that the Philosopher in respect of his methodical proceeding, teach more perfectly then the Poet, yet do I thinke, that no man is so much *philosophos*, as to compare the Philosopher in moving with the Poet. And that moving is of a higher degree then teaching, it may by this appeare, that it is well nigh both the cause and effect of teaching. 3

An einer anderen Stelle sagt Sidney, daß der Dichter

¹Def. S. 25.

²Tasso, Opere, XII. Pira, 1821-1832. Discorsi del Poema Eroico. S. 17. " . . . denn die Dichtung betrachtet die Dinge insofern sie schön, die Philosophie, insofern sie gut sind."

³Def. S. 19.

als Sieger nicht nur über den Historiker, sondern auch über den Philosophen triumphiert, mit der Einschränkung: " . . . howsoever in teaching it may be questionable".¹ Natürlich ist es denkbar - Sidney zweifelt diese Frage zunächst zwar an, läßt sie aber dann offen - daß der Philosoph mehr Kenntnisse vermittelt als der Dichter und in diesem Sinne also mehr lehrt. Aber selbst wenn das richtig wäre, so ist die Schlußfolgerung unberechtigt, die man daraus ableiten könnte, daß dadurch nämlich Sidney den Akzent innerhalb des Systems 'teach' und 'delight' zugunsten des 'delight' verschiebt.² Das Belohnen durch den Dichter ist auf einer ganz anderen Ebene zu suchen als die didaktische Unterweisung, die der Philosoph gibt. Wenn Sidney das principium delectandi beim Dichter gegenüber dem Philosophen in dieser Weise betont, dann kann er das, weil es bereits das principium docendi des Dichters umschließt, da es praktisch Wirkung und Ursache von diesem zugleich ist. Sidney formuliert das paradox: " . . . it (moving) is well nigh both the cause and effect of teaching". Das Sich-Hinbewegen setzt die Erkenntnis, die Erkenntnis das Sich-Hinbewegen voraus.

Nach all dem kann man sagen, daß der Dichter 'mehr' lehrt als der Historiker und auch 'mehr' als der Philosoph. Das muß noch näher erläutert werden. An einer Stelle seiner 'Defence' spricht Sidney von dem Stoff des Historikers, der durchaus auch zum Stoff des Dichters werden könne. " . . . the best of the Historian is subject to the Poet . . . "³ Aber der Dichter wandelt diesen Stoff um, er verschönert ihn, damit er 'mehr lehren' und 'mehr erfreuen' kann: " . . . bewtifying it both for further teaching and more "

¹Def. S. 19.

²So wird diese Stelle meist gedeutet.

³Def. S. 17.

delighting . . ."¹ Der Dichter 'verschönert' den Stoff, aber er erreicht das nicht durch ein Hinzutun, sondern durch ein Weglassen. Eine Verschönerung, die als willkürliche Hinzufügung ausschmückender Ornamente aufgefaßt wird, widerspricht dem Prinzip der Nachahmung, durch das nach Sidney die Dichtung bestimmt ist. Der Dichter spart das historisch Bedingte dieses Stoffes aus. Erst durch das Aussparen wird der an sich indifferente Gegenstand zum schönen Gegenstand, und durch die gestaltete Schönheit ist der Dichter in der Lage, weitergehend zu lehren und mehr zu erfreuen als der Historiker.

Dasselbe gilt für den Dichter im Vergleich zum Philosophen. Auch hier 'verschönert' der Dichter, das abstrakt Gute wird gestaltet als das Schöne. Allerdings kommt noch ein weiterer Gedanke hinzu. Sidney sagt an einer Stelle vom Dichter: "And finally, all vertues, vices, and passions, so in their owne naturall states, laide to the view, that we seeme not to hear of them, but clearly to see through them."² Das Hindurchsehen, wozu die Dichtung in die Lage versetzt, ist eine Steigerung des Erkenntnisvermögens gegenüber dem bloßen Hören-von. Diese Steigerung ist nicht quantitativ, denn sonst wäre sie nur eine Steigerung des Hören-von. Der Dichter lehrt mehr als der Philosoph, aber er lehrt auf eine andere Weise mehr.

Den gleichen Sachverhalt stellt Fracastoro dar. Der Historiker berichtet vom Geschehenen, um zur Weisheit zu führen. Ohne diesen Zweck hatte die Historie - genau wie bei Sidney alle Wissenschaft - keine Daseinsberechtigung. Die wesentliche Schönheit darzustellen, die nicht an eine bestimmte Erscheinung gebunden ist, bleibt ihm aber versagt:

¹Def. S. 17.

²Def. S. 15.

Quia igitur finis eius est gestas scribere ad
 prudētiam, quantum quidem ad hoc pertinet,
 sat illi factum erit, si propria, si candida,
 si graui, ac vera oratione vtatur . . .
 reliquas vero pulchritudines illi negabit. 1

Der Dichter unterscheidet sich vom Wissenschaft-
 ler auch nicht durch die Verschiedenheit des
 Stoffes, sondern lediglich durch die Andersartig-
 keit der Darstellung. " . . . omnis enim materia
 poetae conuenit, dummodo exornari possit: modus
 autem tractandi valde diuersus est ab alijs." ²

Der Unterschied zwischen Dichter und Wissenschaft-
 ler in der Darstellung des Stoffes ist bei Fraca-
 storo gäleichbedeutend mit dem Unterschied zwischen
 dichterischem und wissenschaftlichem Stil.

Während der Philosoph zu seinen Theorien
 vermittelt von Vernunftschlüssen kommt, gewinnt
 der Dichter seine Erkenntnis durch Betrachtung.
 Die Wissenschaft ist an einen bestimmten Zweck
 gebunden, der Philosoph z.B. an das Belehren,

während es nur Aufgabe des Dichters sein kann,
 den Gegenstand in seinem wahren Wesen, in seiner
 Schönheit, darzustellen. Fracastoro zögert nicht,
 wie Sidney es tut, zuzugeben, daß die Wissenschaft
 mehr Kenntnisse vermitteln kann:

Nam eum quidem, qui rei rusticae perdiscendae
 desiderio mouetur, non aditurum puto aut
 Hesiodum aut Maronem, sed aut Magonem magis

¹ Fracastoro, S. 159 f. "Then since his purpose
 is to relate deeds in order to produce wisdom,
 he will have done enough, as much as pertains
 to that, if he uses appropriate, clear,
 dignified and genuine eloquence . . . The other
 beauties of writing are denied to the
 historian." S. 63.

² Ib. S. 157. "Every subject is proper for the
 poet so long as he can adorn it; but his
 method of treatment differs greatly from the
 others." S. 58.

. Carthaginensem, Vaut Varonē." 1

Trotzdem gilt hier genauso wie bei Sidney, daß der Dichter 'mehr lehrt', die wahre Erkenntnis vermittelt, weil der Dichter die Schönheit darstellt:

Ego quidem nunc nō comparo poetam alijs circa peritiam rerum, de quibus dicitur: sed comparo genus dicendi solum, ac dico genus dicendi utilissimum omnium esse, et maxime prodesse: quin et plura docere, et pulcheriora, et meliora.²

Auch bei Fracastoro ist das 'mehr' nicht im Sinne einer quantitativen Ausdehnung aufzufassen. Der Dichter kann den Wissenschaftler an Kenntnis nicht übertreffen, in der didaktischen Unterweisung ist ihm der Philosoph überlegen. 'Der Dichter lehrt mehr' heißt also nicht, daß der Dichter alles Wissen in sich vereinigt, denn die Kenntnis des Einzelnen ist für wirkliche Erkenntnis ohne große Bedeutung. Nur dadurch kann der Dichter mehr lehren als der Wissenschaftler, weil er auf eine andere Weise lehrt. "

Sic autem . . . in indigna et ludicra re labemur, nisi forte dixerit quispiam Poetam alio modo prodesse, ac alijs consueuerunt.

¹ Fracastoro, S. 161. "Whoever wishes to know about agriculture will not go, I think, to Hesiod or Virgil, but rather to Mago the Carthaginian, or to Varro." S. 66.

² Ib. S. 161. "I am not now comparin the poet with the others for knowledge of the subject, but I am comparing them for style alone. And I say that the poet's is the style most useful of all and most instructive - yes, it teaches more things, and more beautiful and better things." S. 67.

Ally as videtur, nec minus fortasse possunt,
Poetæ vero representando. 1

„Der Dichter lehrt mehr, weil er keine Schönheit,
die den Gegenständen zukommt, in seiner Darstel-
lung ausläßt. " . . . plura quæ docet: quæ pulch-
ritudinem nullam omittit quæ attribui rebus
possit." 2

In der Sidney-Literatur findet man immer
weder den Hinweis, daß nach der 'Defence' die
Dichtung das rechte Beispiel, das der Historiker
gibt, mit der Belehrung des Philosophen verbindet.
Diese Formel ist zu einem Schlagwort geworden,
ohne daß man sich eigentlich viel Gedanken dar-
über macht, was sie bedeutet. Nach Sidney hat
nämlich in dem Wettstreit von Geschichte,
Philosophie und Dichtung um die Krone der
Wissenschaft der Historiker das praktische Bei-
spiel in die Waagschale zu werfen. Dem Philosophen
fehlt das Beispiel, aber er besitzt dafür die
Lehre, das verbindliche præceptum, das man bei
dem Historiker vergeblich sucht. Da weder
Geschichte noch Philosophie beides besitzen,
wird als entscheidender Mangel vermerkt. "The
Philosopher therefore, and the Historian, are
they which would win the goal, the one by
precept, the other by example: but both, not
having both, doo both halt." 3 Der Dichter nun
vereinigt beides in sich und besitzt dadurch
den nicht einzuholenden Vorprung gegenüber

¹Præceptor, S. 156. "But then . . . we fall
back into the unworthy and the ridiculous.
Unless perhaps someone will say that he
teaches in a different way from the
others. The others, let us say, teach
directly, but the poet by representation."
S. 56.

²Ib. S. 162. " . . . the poet . . . will
teach: one because he omits no beauty which
can be attributed to things." S. 63.

³Def. S. 13.

den Wissenschaftlern: "Now doth the peerlesse Poet performe both, . . . he coupleth the general notion with the particular example."¹ Bis hierhin kann bei der Betrachtung der Gedankengänge Sidneys kaum ein Fehler unterlaufen. Der Fehler setzt da ein, wo man versucht, die Dichtung auf Grund dieses Bestandes als ein Gemisch von Geschichte und Philosophie zu deuten, wobei das exemplum des Historikers gleichsam nur als Karren für eine höchst moralische Gedankenfracht dient. Für diese Auffassung bleibt der Dichter dann doch ganz in der Nähe des moralisierenden Eiferers, nur daß er die didaktische Zeigefinger-Methode von jenem mildert, indem er seine Lehren in angenehme und leicht verständliche Beispiele einkleidet. Es ist sehr gut möglich, daß bei einigen Schreibern in der englischen Renaissance, einigen Epigonen Sidneys, diese Ansicht vertreten wird; daß das bei Sidney aber nicht der Fall sein kann, mußte schon durch die Besinnung auf die grundlegende Andersartigkeit des Dichters gegenüber dem Philosophen einsichtig sein. Dieser Unterschied findet seinen scharfsten Ausdruck in der jeweils völlig verschiedenen Bedeutung von 'teach' und 'delight' für Dichtung und Wissenschaft. Hier kommt noch ein weiteres Unterscheidungsmerkmal hinzu. Die Dichtung verbindet zwar das praeceptum des Philosophen mit dem exemplum des Historikers; das impliziert aber nicht, daß der Dichter in historischer Zeit aus dem Historiker und dem Philosophen hervorgeht. Nicht Philosophie und Geschichte sind die Bedingungen für die Möglichkeit von Dichtung, sondern die Dichtung ist nach Sidney die Bedingung für die Möglichkeit von Geschichte und Philosophie. Nicht der Dichter übernimmt und verbindet jeweils Teile der Wissenschaft für sein eigenes Anliegen, sondern die Wissenschaft, und das gilt vornehmlich für die Philosophie,

¹Def. S. 14.

übernimmt und verabsolutiert Teile der Dichtung, die damit verfälscht werden. Wenn es dann von der Dichtung heißt, daß sie *praeceptum* und *exemplum* vereinigt, dann bedeutet das, daß gerade dadurch die von Sidney deutlich kritisierten negativen Seiten dieser Verabsolutierung in der Dichtung aufgehoben werden. Die Vereinigung von *exemplum* und *praeceptum* ist damit wesentlich mehr als die Summe dieser Komponenten, wie sie vereinzelt in der Wissenschaft auftreten. Das Zufällige und Bedingte, wie es der Historiker in der empirischen Welt vorfindet, wird in der Dichtung aufgehoben durch die 'Verschönerung', um in Sidneys Terminologie zu bleiben. Das in der philosophischen Lehre abgehandelte Gute wird sichtbar durch das Schöne und als das Schöne. Der Historiker ist gezwungen, das zu berichten, was in der äußeren Erscheinungswelt vorgegeben ist, der Dichter macht die Erscheinung transparent zugunsten des Wesentlichen. Der Philosoph stellt das Gute in abstrakter Abhandlung dar. Wenn er seine Lehre an Beispielen verdeutlicht, dann haben diese Beispiele nur eine dienende Funktion. Für den Dichter hingegen bedeutet das *praeceptum* mehr, denn das Wesen der Dinge selbst offenbart sich nur im 'sprechenden Bilde'. Nicht er bedient sich des Bildes, um etwas zu sagen, sondern der Gegenstand der Dichtung selbst, das Gute als das Schöne und Wirkliche, spricht durch das Bild des Dichters.

Im diesem Zusammenhang muß die Frage nach der Allegorie bei Sidney auftauchen; denn die Allegorie steht dem, was Sidney unter Philosophie versteht, sehr nahe. Die Allegorie für Sidney ist in der Tat philosophische Belehrung an Hand eines konkreten Beispiels.¹ Sidney weiß den Wert

¹ Def. S. 11. Als Beispiele führt Sidney an:
) A. Ripa, der mit der Geschichte vom Auf-
stand der Glieder gegen den Magen die

der Allegorie in seiner Verteidigungsschrift als Waffe gegen die Angriffe der Puritaner sehr zu schätzen, aber für seine Dichtungstheorie ist sie ohne jede Bedeutung. In seiner Aufzählung der verschiedenen Arten der Dichtung, die Sidney übrigens nur daraufhin untersucht, ob sie eventuell Raum für irgendwelche Angriffe bieten könnten,¹ wird auf die Allegorie nur einmal im Zusammenhang mit dem 'Pastorall Roeme' kurz angespielt. Die Allegorie ist in dieser Aufzählung noch nicht einmal Art unter Arten, sondern Unterart einer Art.

Is ist then the Pastorall Poeme which is misliked? (For perchance where the hedge is lowest they will soonest leape over) is the poor pike disdained, which sometimes out of Moelibeus moth, can shewe the miserie of people, under hard Lords, and ravening soldiers? . . . Sometimes under the prettie tales of Woolves and sheepe, can enclude the whole considerations of wrong doing and patience? ¹

Es ist deutlich geworden, daß nach Sidney die Wissenschaft und insbesondere die Philosophie Züge der Dichtung verabsolutiert und zu einem System macht. Daraus scheint hervorzugehen, daß die Dichtung gegenüber der Wissenschaft das zeitlich Frühere ist. Es erhebt sich die Frage, wie Sidney ganz allgemein diese Zeitrelation sieht.

Die Dichtung wird von Sidney bezeichnet als "first light giver to ignorance, and first nurse whose milk litle and litle enabled them (i. e. the noblest nations and languages) to feed afterwards of tougher knowledges".² Wichtig ist zu-

den unschönen Bürger zur Einsicht bringt, (the tale is notorious), und den Propheten Nathan, der mit einer Fabel den König David zur Erkenntnis seiner Schuld bringt. (The Application most divinely true, but the discourse it selfe feined).

¹Def.S.22.

²Def.S. 4.

nächst das 'first', das die zeitliche Lage der Dichtung im Verhältnis zu den Wissenschaften anzeigt. Die Dichtung steht am Anfang. Noch vor allen Wissenschaften ist sie 'light giver to ignorance'. Von der Philosophie hatte Sidney gesagt: "The Philosopher teacheth, but he teacheth obscurely, so as the learned onely can understand him, that is to say, he teacheth them that are already taught."¹ Die Lehre der Wissenschaft bleibt dunkel. Nur der kann etwas durch sie lernen, der schon erreicht hat, wozu sie ihn hinführen will. Nur diejenige Wissenschaft aber kann den Menschen zum Guten hinführen, die den Weg dorthin erleuchtet: Die "grounds of wisdom . . . lie dark before the imaginative and judging power, if they be not illuminated or figured forth by the speaking *of Love of Poesie*".² Licht und Dunkel sind Schlüsselworte Sidneys für Dichtung und Wissenschaft. Erst durch das Licht, das die Dichtung spendet, ist es möglich, sich der Wissenschaft zu nähern. Mit dem Verzicht auf Dichtung verzichtet der Mensch auch auf Wissenschaft, denn die Dichtung schafft erst die Voraussetzung für die Wissenschaft und nicht umgekehrt. Damit aber besitzt die Dichtung eine Schlüsselstellung innerhalb des Systems der 'Arts'. Von den 'most barbarous and simple Indians' heißt es in der 'Defence', daß nur die Dichtung den Boden für die Wissenschaft bereiten kann: " . . . great promises of much knowledge, wil little persuade them that know not the frutes of knowledge."³ Also erst dann, wenn die Dichtung das Ziel und das Ergebnis aller Wissenschaft, die Erkenntnis, die 'frutes of knowledge', vermittelt hat, ist die Möglichkeit gegeben, die Wege der Wissenschaft zur Erkenntnis zu gehen.

¹Def. S. 15 f.

²Def. S. 14.

³Def. S. 6.

Dadurch gebührt der Dichtung eine so überragende Stellung. Die Wissenschaft erhält von ihr allein ihre Legitimation. Sie wird damit keineswegs überflüssig, " . . . the Philosopher . . . replenisheth the memorie with many infallible grounds of wisdom, . . . " ¹, aber sie hinkt der Dichtung auf dem Wege zur Erkenntnis gleichsam nach, da eben nur diejenigen durch die Wissenschaft erkennen können, die - durch die Dichtung - bereits erkannt haben.

Damit ist bereits mehr ausgesagt als nur, daß die Dichtung der Zeit nach früher ist als die Wissenschaft, denn die Dichtung ermöglicht erst die Wissenschaft: " . . . neither Philosopher, nor Historiographer, could at first have entered into the gates of popular judgements, if they had not taken a great passport of Poetrie." ² Diese Auffassung ist im englischen Renaissance-Schrifttum weit verbreitet. Lodge mag dafür als Zeugnis dienen:

. . . you behold or may perceiue manifestlye that Poetes were the first raysors of cities, perscribers of good lawes, mayntayners of religion, discorsers of the wicked, aduancers of the wel disposed, inuencers of lawe, and lastly the very fot-paths to knowledge and vnderstanding. ³

Sidney geht noch einen Schritt weiter, wenn er sagt: "Since then Poetrie is of al humane learnings the most ancient, and of most fatherly antiquitie, as from whence other learnings have taken their beginnings." ⁴ Das bedeutet: Die Dichtung als das zeitlich Frühe schafft nicht bloß die

¹Def. S. 14.

²Def. S. 5.

³Smith, Bd. I, S. 75.

⁴Def. S. 25.

Voraussetzung für die Wissenschaft, sondern erzeugt sie. In ihr haben die Wissenschaften ihren Ursprung.

Dichtung und Wissenschaft unterscheiden sich im Zeitbeginn. Darüber hinaus läßt sich auch im Zeitverlauf ein deutlicher Unterschied aufweisen. Sidney zeigt das am Beispiel von Wales, wo die Dichtung alle Eroberungszüge der Römer, Sachsen, Dänen und Normannen überdauerte:

. . . so thorow all the conquests of Romans, Saxons, Danes and Normans, some of whom did seeke to ruine all memory of learning from among them, yet do their Poets even to this day last: so as it is no more notable in the soone beginning, then in the long continuing. 1

Die Wissenschaft ist also im Gegensatz zur Dichtung dem Wechsel des Zeitgeschehens unterworfen. Sie steht unter der Kategorie der historischen Zeit, während die Dichtung in ihrer wesentlichen Struktur außerhalb des Gesetzes und der Bedingungen der Zeit ihren Ort findet. Nur so ist ihre Beständigkeit im Wechsel des Geschehens zu verstehen.

Der Grund für diese Tatsache liegt in der jeweils unterschiedlichen Stellung von Dichtung und Wissenschaft zur Natur. Damit ist bereits impliziert, daß auch die Dichtung grundsätzlich an die Natur gebunden ist.

There is no Art delivered unto mankind that hath not the works of nature for his principall object, without which they could not consist, and on which they so depend, as they become Actors and Players, as it were of what nature will have set forth. 2

Weder Dichtung noch Wissenschaft können sich über

¹Def. S. 6.

²Def. S. 7.

die Natur hinwegsetzen, für beide ist die Bindung an die Natur unabdingbares Gesetz, aber sie unterscheiden sich durch den verschiedenen Grad dieser Bindung. Für den Dichter gilt hier: " . . . he goes hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrent of her gifts, but freely raunging within the Zodiack of his own wit."¹ Dagegen heißt es von den Wissenschaften: " . . . all other Arts retain themselves within their subject, and receive as it were their being from it."¹

Der Dichter trennt sich von der Natur nicht. Er kann daher auch keine "erstrangige, fehlerfreie Idealwelt darstellen".² Damit würde er sich völlig von der Natur lösen müssen. Der Dichter geht mit der Natur Hand in Hand. Er verläßt sie nicht, aber er unterwirft sich ihr auch nicht, sondern wird ihr Partner. Die Partnerstellung zur Natur ist der Grund für die größere Freiheit des Dichters gegenüber dem Wissenschaftler. In dem 'freely raunging within the Zodiack of his own wit' drückt sich dieser Sachverhalt aus. Es im romantischen Sinne als freischaffende Phantasie deuten zu wollen, ist verfehlt. Der Dichter ist zwar frei gegenüber der Natur, aber nicht schlechthin unabhängig. Als der Nachahmende ist er abhängig von seinem Gegenstand, den wir nach Sidney als das Gute beschreiben werden. Aber während der Dichter sich aus den gleichen Quellen speist wie die Natur und von diesen sein Dasein erhält, sind die Wissenschaften an die Natur gebunden. Man könnte diesen Sachverhalt durch eine Skizze verdeutlichen, wobei allerdings berücksichtigt werden muß, das die Gegenstandsebene, das Gute, nicht der Natur transzendent, sondern immanent ist.

Gegenstandsebene (das Gute)

Dichter

Natur

Wissenschaftler

¹Def. S. 8.

²Wetzel, S. 18.

Die Wissenschaften haben ihr Dasein nur in und mit der Natur. Sie spielen nur die Rolle, die ihnen die Natur zuweist, und sind deswegen auch ihrer Wandlung unterworfen.

Dadurch ist der Horizont des Wissenschaftlers erheblich verengt gegenüber dem Gesichtskreis des Dichters, denn er vermag es nicht, die Natur als Ganzes zu überschauen. "They have a private end in themselves, . . . "¹ sagt Sidney von den Wissenschaften. Selbst der Philosoph ist der Natur unterworfen.

Nay truely learned men have learnedly thought, that where once reason hath so much overmastered passion, as that the minde hath a free desire to doo well, the inward light each minde hath in it selfe, is as good as a Philosophers booke, since in nature we know it is well, to doo well, and what is well, and what is evill, although not in the wordes of Art which Philosophers bestow uppon us: for out of naturall conceit the Philosophers drew it; but to be moved to doo that which wee know, or to be mooved with desire to know. Hoc opus, hic labor est. Now therein of all Sciences . . . is our Poet the Monarch. 2

Auch die Lehre des Philosophen stammt 'out of naturall conceit'.

Genau den gleichen Sachverhalt drückt Fracastoro aus, wenn er sagt:

Quippe omnes quibus bene dicendi facultas tributa est, bene quidê atque apposite dicunt, quantum cuiq; conuenit: sed inter illos hoc interest, q̄ praeter poetam nullus simpliciter bene atque apposite dicit, sed in genere suo tantum, et quâtû attinet ad constitutum sibi finem, hic quidem docendi, ille pe-
dendi, et siquis aius eiusmodi finis est, p̄peta vero per se nullo alio mouetur fine

¹Def. S. 11.

²Def. S. 19. Es ist aufschlußreich, daß hier offensichtlich Handeln und Erkennen auf ein und dieselbe Stufe gestellt werden.

nisi simpliciter bene dicendi circa vnum-
quodque propositū sibi. 1

Die Wissenschaften verfolgen einen bestimmten Zweck, von ihm erhalten sie ihr Dasein. Nur der Dichter hat kein Thema, das vergleichbar wäre mit den Themen der Wissenschaftler. Er hat gleichsam ein Thema aller Themen. Aber das liegt dann auf einer völlig anderen Ebene. Der Dichter drückt sich einfach nur angemessen - gut - über seinen Gegenstand aus. Sidney hatte beim Philosophen kritisch angemerkt, daß dieser nicht nur das wahre Sein des Guten und dessen Ursachen und Wirkungen gestaltet. Das aber tut der Dichter.

Aus der Partnerstellung der Dichtung zur Natur ergibt sich, daß beide unmittelbar, wenn auch un- einander verschieden, mit dem Göttlichen verbunden sind. Der Gedanke, daß die Dichtung unmittelbar unter einem göttlichen Einfluß steht, hat in der Antike eine zentrale Bedeutung und wird von der Renaissance übernommen. Boccaccio sagt an einer Stelle, daß man die Dichter nicht für bloße Geschichtenerzähler halten dürfe, "but rather for men of great learning, endowed with a sort of divine intelligence and skill".² Nach Boccaccio ist die Dichtung ihrer Aufgabe nach göttlich: "A divine task that - not human!"³ Ihm schließt

¹ Fracastoro, S. 158. "Certainly all who have the gift of eloquence say well and appropriately whatever is theirs to say, but this differentiates them, that except for the poet, no one can express himself merely well and appropriately, but each limits himself to the purpose set for him in his own particular field, one to teaching, another to persuading and so on. But the poet as a poet is inspired by no other aim than simply to express himself well about anything that proposes itself to him." S. 60.

² Boccaccio on Poetry, ed. and tr. by Osgood. Princetown, 1930. S. 16 f.

³ Ib. S. 11.

sich Scaliger an, der dem Dichter göttliche Inspiration zuschreibt.¹ Der göttliche Ursprung der Dichtung wird auch von Lodge betont:

It is a pretye sentence, yet not so prety as pithy, Poeta nascitur, Orator fit: as who should say, Poetrie cometh from aboue, from a heauenly seate of a glorious God, vnto an excellent creature man; an orator is but made by exercise. 2

Die Liste ließe sich beliebig verlängern. Es gibt kaum eine Poetik oder sonst eine Schrift über die Dichtung in der Renaissance, die nicht die göttliche Herkunft der Dichtung ausdrücklich betont. Aber dieser Gedanke wird von Sidney nicht unkritisch übernommen. Das kommt darin zum Ausdruck, daß Sidney seine eigene Stellungnahme zu diesem Problem zunächst sehr zurückhält und eigentlich mehr überkommene Anschauungen referiert: "Among the Romanes a Poet was called Vates, which is as much as a diviner, forescer, or Prophet . . ."³ Selbst in der abschließenden Stellungnahme zu dem Verhältnis zwischen Dichtung und Wissenschaft begnügt sich Sidney damit, lediglich auf ältere Anschauungen hinzuweisen, die der Dichtung göttliche Bezeichnungen zulegte: "Since both Romane and Greeke gave such divine names unto it, the one of prophesying, the other of making; . . ."⁴ Sidney scheint dem Gedanken der Göttlichkeit der Dichtung sehr reserviert gegenüberzustehen. Überaus deutlich wird das an der Stelle seiner 'Defence', wo er die Auffassung der antiken Philosophen, die Dichtung sei eine göttliche Gabe, zum Teil aus dichtungsimmanenten Gründen zu erklären versucht:

¹ Scaliger, *Poeticon* 1561, Septem, Lyon, 1561. I/1, S. 4 f.

² Smith, I. S. 71.

³ Def. S. 6.

⁴ Def. S. 25 f.

For Poesie must not be drawne by the cares,
 it must be gently led, or rather it must
 lead, which was partly the cause that made
 the auncient learned affirme, it was a divine
 gift and no humane skil; since all other
 knowledges lie readie for anie that have
 strength of wit: A Poet no industrie can
 make, if his owne Genius be not carried into
 it. And therefore is an old Proverbe, Orator
 fit, Poeta nascitur. 1

Daß Sidney die Theorie der Göttlichkeit der Dichtung so vorsichtig und betont zurückhaltend behandelt, liegt nicht darin begründet, weil für ihn das Göttliche keine Realität ist, sondern weil für ihn die Realität des Göttlichen eine so überragende Stellung einnimmt, daß demgegenüber alles andere nur abgeleitet existieren kann. Sidney will vermeiden, daß sich der Dichter, beflügelt durch das Bewußtsein der Göttlichkeit der Dichtung, zu einem 'alter deus' erhebt. Der 'alter deus'-Gedanke hat in der Dichtungstheorie Sidneys keinen Raum. Wie fern er ihm liegt, zeigen folgende Sätze aus der 'Arcadia', die außerordentlich bezeichnend für die Weltanschauung Sidneys sind:

That we should be maisters of our selves,
 we can shewe at all no title, nor clayme;
 since neyther we made our selves, nor bought
 our selves, we can stand upon no other right
 but his giift, which he must limit as it
 pleaseth him. 2

Was dem Menschen und damit auch dem Dichter zukommt, ist die demütige Haltung des Empfangenden, der sich auch in seinen Fähigkeiten anhängig weiß, und nicht die selbstherrliche Geste dessen, der eine neue Welt aus seinem Inneren erschaffen will. Weil eben Sidney im Begriff 'machen' die Möglich-

¹Def. S. 37.

²Works, II, S. 111.

keit sieht, es als ein Neuschaffen zu deuten, betont er, daß die Dichtung den Dichter führen müsse und nicht der Dichter die Dichtung. Schneider behauptet: "Der Dichter ist ein Schöpfer, ein 'maker', der nicht an die Darstellung der Natur gebunden ist, sich vielmehr kraft seines wit, seiner schöpferischen Phantasie, eine neue eigene Welt schafft."¹ Diese Ansicht ist völlig verfehlt. Nur sehr widerwillig übernimmt Sidney die Bezeichnung 'maker' für den Dichter: "Which name, how high and incomparable a title it is, I had rather were knowne by marking the scope of other sciences, then by any² partial allegation."³ Unmittelbar an diese Bemerkung schließt sich dann die Stelle an, in der Sidney darauf hinweist, daß jede Wissenschaft (Art) von der Natur ihren Ausgang nehmen muß. Zwar raumt Sidney dem Dichter gegenüber der Natur mit Hilfe des 'maker'-Begriffs eine Sonderstellung ein, aber sagt doch im Anschluß daran ganz deutlich:

Now let us goe to a more ordinarie opening of him, that the truth may be the more palpable: and so I hope though we get not so unmatched a praise as the Etimologie of his names will graunt, yet his verie description which no man will denie, shall not justly be barred from a principall commendation. Poesie therefore, is an Art of Imitation . . . 4

Ganz entschieden setzt Sidney seine eigene Auffassung vom Dichter von dem ab, was in der Etymologie des Namens 'Poet' zum Ausdruck kommt, indem er Dichten als Nachahmen und eben nicht als Neuschaffen definiert. An einer anderen Stelle heißt es von den Dichtern: "For these indeed do merely

¹Schneider, S. 22.

²In der Ausgabe von 1595 statt 'any': 'my'. (Vgl. Works, I. S. 378). Hier vielleicht vorzuziehen, da es den Kontrast Dichtung - Wissenschaft starker hervorhebt.

³Def. S. 7.

⁴Def. S. 9.

make to imitate . . ."¹ Collins deutet diese Stelle in seinem Kommentar in folgender Weise: "merely make, they are entirely creative, they employ the creative power of their imagination and do not deal with facts."² Diese Interpretation ist nicht zu halten. 'Merely' muß als einschränkend gegenüber 'make' aufgefaßt werden. Damit ergibt sich folgende Deutung: Das 'Machen' als Bezeichnung für die dichterische Tätigkeit ist nur dann zulässig, wenn man unbedingt daran festhält, daß Dichten ein Nachahmen ist.

Erst unter diesen Voraussetzungen darf man die Dichtung eine göttliche Gabe nennen, um hervorzuheben, daß sie keine erlernbare Fähigkeit ist. Diese gleiche Bescheidenheit kommt auch bei Fracastoro zum Ausdruck, wenn er sagt: "Dictum est enim in primis (si recte memini) poetam non ex proposito sed conductio quodam munere prodesse."³ Mit Fleiß kann man sich der Wissenschaft bemächtigen, sie vorantreiben, ja sie verändern. Sie steht grundsätzlich jedem offen, der 'strength of wit' besitzt. Diese alleinige Bedingung für den Zugang zur Wissenschaft reicht für den Zugang zur Dichtung nicht aus. Um zum Dichter zu werden, kann der Mensch nichts von sich aus hinzutun. Dichter sein ist eine Berufung, und zwar von Geburt an.

Der Unterschied von Wissenschaft und Dichtung, wie Sidney ihn faßt, wurde hauptsächlich an Hand

¹ Def. S. 10.

² Sidney's Apologie for Poetrie, ed. with an Introd. and Notes by J. C. Collins. Oxford, 1907. S. 72.

³ Fracastoro, S. 161. "You said in the beginning, if I remember rightly, that the poet does not teach from knowledge of his own, but from a sort of borrowed gift." S. 66.

von drei Merkmalen aufgezeigt, einmal im Hinblick auf die Lehrfunktion von Dichtung und Wissenschaft, dann auf die unterschiedliche Stellung zur Zeit und schließlich auf das verschiedene Verhältnis zur Natur hin. Ein weiterer Punkt schließt sich hier an, nämlich die Frage nach der Stellung von Wissenschaft und Dichtung zur Wahrheit.

Erkenntnis impliziert ihrem Wesen nach den Begriff der Wahrheit. So ist es notwendig, daß diejenige Wissenschaft, die den höchsten Grad möglicher Erkenntnis vermittelt, zugleich auch den höchsten Grad von Wahrheit in Anspruch nehmen muß. Diesen Anspruch stellt bei Sidney die Dichtung. Sidney sagt: " . . . of all writers under the Sunne, the Poet is the least lyer: and though he wold, as a Poet can scarcely be a lyer."¹ Dichtung kann ihrem Wesen nach nie Lüge sein, weil die Wahrheit das Kriterium für die Dichtung ist. Das Gute und das Schöne, dessen Erkenntnis die Dichtung vermittelt, hat nur Existenz, wenn es auch das Wahre ist. So wie der Gegenstand der Wissenschaft verschieden ist von dem der Dichtung, so ist auch der Wahrheitsbegriff jeweils verschieden. Der Historiker ist an die Wahrheit einer Zufalls-welt gebunden: "But the Historie beeing captived to the trueth of a foolish world, . . ."² Seine Wahrheit stammt aus der belanglosen Einzelheit:

The Historian . . . loaden with old Mouse-eaten Records, authōrising himselfe for the most part upon other Histories, whose greatest authorities are built uppon the notable foundation Heresay, having much ado to accord differing writers, and to pick truth out of partiality; . . .³

Alle Wissenschaften . . . haben das Recht, auf,

¹Def. S. 28.

²Def. S. 18.

³Def. S. 12.

vom Dichter jedoch heißt es:

Now for the Poet, he nothing affirmeth, and therefore never lieth: for as I take it, to lie, is to affirm that to bee true, which is false. So as the other Artistes, and especially the Historian, affirming manie things, can in the clowdie knowledge of mankinde, hardly escape from manie lies. ¹

Man darf diese Stelle nicht so einfach deuten, als ob hier stünde: Der Dichter behauptet ja nichts, deshalb lügt er auch nicht. Das würde bedeuten, daß der Dichter die Lüge nur umgeht, weil er für seine ersonnenen Gebilde keinen Anspruch auf Wahrheit stellt. Die Argumentation Sidneys an dieser Stelle ist jedoch keineswegs in dieser vereinfachenden Weise zu deuten. Das Affirmieren ist nur auf die Wissenschaft beschränkt, der es lediglich um ein einzelnes Wahrsein geht, nicht um die Wahrheit im umfassenden Sinne. Wenn vom Dichter gesagt wird, er behauptet nichts, so heißt das, wenn man es positiv wendet, daß der Dichter nicht unter dem Gesetz der Natur steht wie der Wissenschaftler, der suchen, forschen, schließen, behaupten muß, der unter der Kategorie des Zweifels und der Vermutung steht, gehindert durch das Dunkel, 'clowdie knowledge og mankinde', das ihn in die Lüge geradezu hineintreibt. Der Dichter sucht nicht, sondern er sieht, und weil er sieht, braucht er auch nichts zu behaupten, sondern nur darzustellen. Der Dichter umgeht also die Lüge nicht dadurch, daß er nichts behauptet. Er braucht die Lüge nicht zu umgehen, weil es in seiner Welt keine Lüge gibt. Scaliger sagt über die Wahrheit: "Veritas autem, orationis aequatio cum re."² Der

¹Def. S. 29.

²Scaliger, I/1, S. 2. "Truth, in turn, is agreement between that which is said about a thing and the thing itself." Padelford, S. 3.

Gegenstand aber, über den die Dichtung etwas aussagt, ist von seinen akzidentellen Bestimmungen und seiner Bedingtheit gelöst, ist also befreit von einer Sphäre, wo das Behaupten allein seinen Platz hat.

Es ist verständlich, daß Sidney diesen Sachverhalt gerade am Beispiel der allegorischen Wahrheit zu verdeutlichen sucht. Bei der Bewertung dieser Erstdichtung wird man jedoch den Verteidigungscharakter seiner Schrift berücksichtigen müssen. Zudem bleibt zu bedenken, welchen Platz Sidney der Allegorie bei der Diskussion der Dichtungsarten einräumt. Die Sidney-Literatur, Brie ausgenommen, ist daher auch einhellig der Ansicht, daß die Allegorie für Sidney ohne wesentliche Bedeutung ist.

KAPITEL II

DICHTUNG ALS NACHAHMUNG

Unter Nachahmung, Imitation, versteht man gewöhnlich das getreuliche Abbild eines Gegenstandes oder die genaue Wiederholung einer Handlung. Es kommt dabei auf jede Einzelheit an, auf eine größtmögliche Genauigkeit in der Wiedergabe, damit nur nichts von dem verloren gehe, was da nachgeahmt wird. Der Nachahmende darf in seiner Individualität nicht zu deutlich in Erscheinung treten, ja es wird sogar von ihm verlangt, daß er ganz unsichtbar bleibt, denn es geht einzig und allein um den Gegenstand der Nachahmung, der den Anschein des erneut Gegenwärtigen erhalten soll.

Wenn nun bei Sidney - und nicht nur bei ihm, sondern überhaupt in der Renaissance, bis zurück zur Antike - die Dichtung eine Kunst der Nachahmung genannt wird, so erheben sich, kommt man von dem hier skizzierten Begriff der Nachahmung her, sogleich zwei Bedenken. Einmal scheint der Dichter als bloßer Nachahmer seine eigentümliche schöpferische Fähigkeit zu verleugnen, zum andern scheint die Kunst selbst überflüssig zu werden, da auch die beste Nachahmung niemals ihren Gegenstand erreichen wird. Das subjektive Element in der Kunst gegenüber der reinen Nachahmung wird u.a. von E. A. Poe betont: "Were I called on to define, very briefly, the term 'art', I should call it the 'reproduction of what the senses perceive in nature through the veil of the soul'. The mere imitation, however accurate, of what is in nature,

entitles no man to the sacred name of 'artist'.¹
 Die Dinge der Natur sind in dieser Sicht nur Material für den Dichter. In der Dichtung erscheinen sie dann nicht wie sie sind, sondern wie der Dichter sie sieht.

Das andere schwerwiegende Bedenken wird von Hegel geäußert: "Im Ganzen ist aber überhaupt zu sagen, daß bei bloßer Nachahmung die Kunst im Wettstreit mit der Natur nicht wird bestehen können, und das Ansehn eines Wurms erhält, der es unternimmt, einem Elephanten nachzukriechen."²

Von dieser Kritik wird der Begriff Nachahmung, wie er bei Aristoteles bis hin zu Sidney und über ihn hinaus als Wesensbestimmung der Dichtung verwendet wird, nicht betroffen. Für Aristoteles bedeutet Nachahmung zwar auch genaue Wiedergabe des Gegenstandes der Dichtung, hinter dem die Dichterpersönlichkeit zurücktreten muß, aber der Gegenstand der Dichtung ist nicht die Natur, wie sie mit den Sinnen erfaßt wird, und auch nicht die Handlung, wie sie in Wirklichkeit geschieht, Nach Aristoteles ist es nicht die Aufgabe des Dichters, "das wirklich Geschehene zu berichten, sondern vielmehr darzustellen, wie Etwas geschehen kann und was möglich ist nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit."³ Darin unterscheidet sich der Dichter auch vom Historiker. Der Historiker stellt dar, "was wirklich geschehen ist, der Dichter dagegen, wie etwas geschehen kann".³ Damit ahmt der Dichter hier nicht, wie z.B. die Dichter in Platons 'Staat', eine Erscheinung nach, die ihrerseits wieder Nachahmung von

¹Poe, 'Marginalia', in: The Theory of Poetry in England. Ed. by Cowl. London, 1914. S. 49.

²Hegel, Sämtliche Werke. Hg. H. Glockner. Stuttgart, 1938-. Bd. XII. S. 73.

³Aristoteles, Über die Dichtkunst, griechisch und deutsch. Hg. F. Susemihl, Leipzig, 1865. Kapitel 9. S. 75.

Ideen ist, sondern diese Ideen werden "in seiner Darstellung selbst verwirklicht".¹ Die in der Natur nur unvollkommen verwirklichte Idee wird in der Dichtung nachgeahmt, das heißt, von allem Zufälligen und Bedingten befreit und dadurch in ihrem eigentlichen Wesen sichtbar. Erst "vermöge der nachahmenden Darstellung"² wird für Aristoteles der Dichter zum Dichter. Die 'nachahmende Darstellung' ist bei ihm vornehmlich auf die menschliche Handlung begrenzt. Auch hier gilt, was allgemein für den Begriff der Nachahmung bei Aristoteles gilt: Nicht das Faktum der Handlung ist Gegenstand für den Dichter, sondern die Bedingung für die Möglichkeit dieser Handlung. Der Dichter deckt damit das innere Gesetz dieser Handlung auf, das über das rein Private weit hinausgeht.

Neben dieser Bestimmung der Dichtung als Nachahmung steht eine andere, die vor allem bei Horaz deutlich wird, und die in ähnlich starker Weise wie diese in der Renaissance zur Wirksamkeit gelangt. Der Dichter steht immer in einer Traditionskette, in der er einzelnes Glied ist. Neben der Nachahmung des eigentlichen Gegenstandes der Dichtung steht damit die Nachahmung der großen Dichter vor ihm, von deren Einfluß er sich nicht befreien kann und darf, da es innerhalb des Gefüges der Dichtung eine Entwicklung gibt, die ihn in gewisser Weise bestimmt und in die er seinerseits bestimmend einwirkt. Gerade bei Horaz wird es einsichtig, daß diese beiden Arten von Nachahmung enger miteinander verwandt sind, als man zunächst annehmen möchte. Die großen Dichter der Vergangenheit sind

¹ Eizereif, Kunst, eine andere Natur. Diss. (Maschinenschrift) Bonn, 1951. S. 29. Vgl. auch McKeon, *Imitation, Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*. *Modern Philology*, 34, 1936. S. 18.

² Aristoteles, Kap. 9. S. 77.

nur Vorbilder, die die Richtung weisen. Nicht ihr dichterisches Werk, wie es vorliegt, soll nachgeahmt werden, sondern das, was ihr Werk zu dem großen Werk macht. Dem Dichter geht es also zunächst darum, die Quelle zu entdecken, aus der die Größe seines Vorgängers entspringt, und Nachahmen bedeutet dann, sich aus dem gleichen Quell ernähren. In diesem Sinne wird das Nachgeahmte zum unverwechselbar Eigenen. Horaz führt dabei als Beispiel die Biene an, die den Blütenstaub, den sie sammelt, in Honig verwandelt, und ihr gegenüber die Dohle, die sich mit einer fremden Feder schmückt.¹ Der Biene gelingt es, das Fremde zum Eigenen umzuschmelzen, es sich anzuverwandeln, der Dohle hingegen kann man die Feder wegnehmen, ohne daß sie dadurch in ihrem Wesen verändert wird.²

Der gleiche Gedanke kommt auch bei Sidney zum Ausdruck, wenn er sagt:

Truly I could wish . . . the diligent Imitators of Tully and Demosthenes, most worthy to be imitated, did not so much keepe Nicolian paper bookes of their figures and phrases, as by attentive translation, as it were, devoure them whole, and make them wholly theirs. ³

Auch Scaliger bestimmt das Wesen der Dichtung in seiner Poetik als Nachahmung. In enger Anlehnung an Aristoteles sagt er:

Hanc autem Poesim appellarunt, propterea quod non solum redderet vocibus res ipsas, quae essent, verumetiam quae non essent, quasi essent, et quomodo esse vel possent vel deberent, repraesentaret. Quamobrem tota in

¹Horatius, F. Q. Briefe, erklärt von A. Kiessling. 4. Aufl. Berlin, 1914. Ep. I, 3. S. 15 ff.

²Vgl. zu diesen Beispielen auch: Stemplinger, Horaz im Urteil der Jahrhunderte. Leipzig, 1921. S. 176.

³Def. S. 42.

imitatione sita fuit. 1

Der Gegenstand der Dichtung ist also nicht die Erscheinung der Dinge, die Natur, so wie sie ist, sondern die Ideen, aus denen die Natur lebt.

Der Dichter steht im Wettkampf mit der Natur, der er, indem er ihre Ideen in seinem Werk gestaltet, gleichsam ihre Gesetze vorschreibt: " . . . ita ut non a natura dididisse, sed cum ea certasse, aut potius illi dare leges potuisse videantur."²

Der Dichter ahm die Grundprinzipien der Natur nach, denn in ihnen ist die Vollkommenheit sichtbar. " . . . in ipsis naturae normis atque dimensionibus universa perfectio est."³ Die Verwirklichung dieser Prinzipien in der Natur steht dagegen unter einer Kette von einschnürenden Bedingungen:

" . . . tamen utriusque parentis mistio, tempus, coelum, locus multa afferunt impedimenta."⁴ Was der Dichter nachahmen soll, findet er also nicht in der Natur, sondern in der 'anderen Natur':

" . . . haec omnia, quae imiteris, habes apud alteram naturam."⁵ Wenn Scaliger dann weiter sagt,

¹ Scaliger, I/1. S. 1. "Die Dichtung ist darum Dichtung, weil sie nicht einfach die Gegenstände der empirischen Welt wiedergibt, sondern auch die dort nicht existierenden, und diese darstellt, als seien sie wirklich, oder als könnten oder sollten sie so sein. Das Wesen der Dichtung liegt deshalb in der Nachahmung.

² Scaliger, III/25. S. 113. " . . . so that they do not seem to have been taught by nature, but to have viewed with it, or even better to have given it its laws." Padelford, S. 52

³ Ib. " . . . the archetype of nature is altogether perfect in outline and proportions." Padelford, S. 52.

⁴ Ib. " . . . the actual product suffers many hindrances through circumstances of parentage, climate, time, and place." Padelford, S. 52.

⁵ Scaliger, III/4. S. 86.

daß diese andere Natur Virgil sei (*id est Virgilium*)¹, dann deswegen, weil bei Virgil die Prinzipien der Natur gestaltet sind. "*Itaque non ex ipsius naturae opere vno potuimus exempla capere, quae ex vna Virgiliana idea mutuati sumus.*"² Damit vermischt Scaliger die beiden Begriffe von Nachahmung, wie sie bei Aristoteles und Horaz deutlich wurden:

Die Auffassung, daß Dichtung die Nachahmung menschlicher Handlung ist, setzt sich bei Castelvetro fort. Auch für ihn ist der Gegenstand der Nachahmung die objektive Wirklichkeit, nicht aber eine äußere Erscheinung: "*La poesia fa una favola e rassomiglia una attione humana, non quale fu, o è, o si dice che è, o altri s'imagina che sèa, ma quale dee essere.*"³ Die Idee, die der Dichter gestalten muß, existiert, verhüllt und unvollkommen verwirklicht, im Objekt selbst, d.h. sie hat kein Dasein außerhalb der Dinge. Deshalb muß der Dichter von den Dingen der Natur seinen Ausgang nehmen:

L'arte non è cosa diversa dalla natura, nè può passare oltre i confini della natura, e intende di fare quello stesso, che fa la natura. 4

¹ Scaliger, III/4. S. 86.

² Scaliger, III/25. S. 113. "So we have not been able to get from nature a single pattern such as the ideas of Virgil furnish us." Padelford, S. 57.

³ Castelvetro, *Poetica d' Aristotele*. Basilea, 1575. S. 586. Die Dichtung stellt ein Geschehen dar und ahmt eine menschliche Handlung nach, nicht wie sie war oder ist, auch nicht wie sie im Gerede oder in der Vorstellung existiert, sondern wie sie sein sollte (wie ihr zu sein zukommt).

⁴ *Ib.* S. 69. Die Kunst ist nicht etwas von der Natur Verschiedenes (Kunst und Natur schließen sich nicht aus), auch kann sie die Grenzen der Natur nicht überschreiten. Sie strebt dem gleichen Ziele zu wie die Natur.

Dieser Gedanke erinnert an eine Stelle in Sidneys 'Defence', wo er sagt, daß alle 'Arts' von der Natur ausgehen und ihre Grenzen nicht überschreiten.

Mazzoni beschränkt die Bestimmung der Dichtung als Nachahmung auf das Drama, weil nach seiner Auffassung nur das Drama, nicht aber z.B. die Epik, Nachahmung menschlicher Handlung sein kann.

It seems then that imitation is the genus containing onely the poetry that Aristotle called dramatic, and that imitation can by no means be the genus of narrative poetry! ¹

Mit dieser Einengung entfällt der Begriff Nachahmung als Definitionskriterium der Dichtung überhaupt.

In gleicher Weise wie bei Castelvetro ist bei Tasso und Minturno im Anschluß an Aristoteles die Dichtung allgemein als Nachahmung menschlicher Handlung bestimmt. Bei Minturno steht daneben auch noch der Gedanke der Nachahmung großer Vorbilder. Hier folgt er ganz Horaz. Die Beispiele von Biene und Dohle, die Horaz in diesem Zusammenhang anführt, werden auch von Minturno erwähnt.

Der Einfluß von Aristoteles, Horaz und den italienischen Renaissancepoetiken wird auch in der englischen Literaturkritik des 16. und 17. Jahrhunderts wirksam. Für Ascham ist Nachahmung die Fähigkeit, den Gegenstand der Nachahmung in lebendiger und vollkommener Weise darzustellen.

Imitation is a facultie to expresse liuelie and perfitelie that example which ye go about to folow. And of it self it is large and wide: for all the workes of nature in a manner be examples for arte to folow. ²

¹Mazzoni, On the Defence of the Comedy. In: Gilbert, Literary Criticism: Plato to Dryden. New York, 1940. S. 361

²Smith, I. S. 5.

Daß hiermit nicht eine sklavische Kopie des Gegenstandes gemeint sein kann, erhellt aus der Bedingung, die Ascham stellt, daß die Darstellung eben lebendig und vollkommen sein müsse. Ascham wendet sich scharf gegen jene Dichter, die nur Stoff zusammentragen und von einem äußeren Geschehen berichten: "But all these . . . be no more but common porters, carryers, and bringers of matter and stufte together. they order nothing. they lay before you what is done: they do not teach you how it is done."¹ Die Nachahmung großer Dichter beschreibt Ascham in einer etwas pedantischen Formel: "This Imitatio is similis materie dissimilis tractatio and, also, dissimilis materie similis tractatio."² Wenn dieses Problem auch in eine zu enge Formel gepreßt ist, so drückt sich doch zumindest dies aus, daß der Gegenstand der Nachahmung immer nur zum Teil das Überkommene und Überlieferte ist.

Nachahmung als Bestimmung der Dichtung meint immer Nachahmung des Wesens der Dinge. Das ist auch die Ansicht Puttenham. Für Puttenham ist der Dichter 'maker' und 'imitator' zugleich, 'maker', weil er unabhängig von der Erscheinung ist, 'imitator', weil er dennoch in einer Bindung steht.

And neuerthelesse, without any repugnancie at all, a Poet may in some sort be said a follower or imitator, because he can expresse the true and liuely of euery thing is set before him, and which he taketh in hand to describe: and so in that respect is both a maker and counterfaior; and poesie is an art not only of making, but also of imitation. 3

Dieser durch den Gedanken der Nachahmung modifizierte 'Maker'-Begriff entspricht in etwa auch dem, was Sidney darunter verstand.

¹Smith, I. S. 13

²Ib. S. 3.

³Puttenham, The Arte of English Poesie. In: Smith, II. S. 3

Vor diesem Hintergrund ist Sidneys Begriff der Nachahmung zu sehen. Er übernimmt ihn, formt ihn für sich um und benutzt ihn, um damit das Wesen der Dichtung überhaupt zu kennzeichnen, und das mit einer Ausschließlichkeit, wie es vor ihm eigentlich nur Scaliger getan hatte. In Berufung auf Aristoteles definiert Sidney die Dichtung als Nachahmung und versucht dann, den Begriff Nachahmung näher zu erläutern:

Poesie therefore, is an Art of Imitation: for so Aristotle termeth it in the word *μimesis*, that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth to speake Metaphorically. A speaking Picture, with this end to teach and delight. ¹

Das ist eine formelhaft-knappe Definition, in der jedes Wort seine Bedeutung hat.

'Representing' ist ein anderes Wort für Nachahmen. Es bezeichnet bereits alles, was Sidney, hier ganz deutlich im Anschluß an Fracastoro, unter Nachahmung, und das heißt unter Dichtung, versteht. Fracastoro sagt: ". . . nihil autem refert, siue imitari, siue repraesentare dicamus."² Weiter heißt es bei ihm: "Alij siquidem docendo fortasse possunt, Poetae vero repraesentando."³ Wenn das Wesen der Dichtung ausschließlich als Nachahmung bestimmt ist, und das ist es bei Sidney so gut wie bei Fracastoro, dann kann eben die Dichtung nicht anders 'lehren' als durch Nachahmung. Daß Sidney 'representing' in gleicher Weise faßt, zeigt eine Stelle in seiner 'Defence', wo

¹ Def. S. 9.

² Fracastoro, S. 156. " . . . it makes no difference whether we say imitation or representation." S. 56.

³ Ib. "The others, let us say, teach directly, but the poet by representation." S. 56.

er von der Tragödie spricht. Die Gattungsfrage bleibt dabei fast völlig im Hintergrund, es geht ihm lediglich um eine Verteidigung der Dichtung, wenn er sich gegen die Angreifer wendet:

And do they not know that a Tragidie is
tied to the lawes of Poesie and not of
Historie. . . . Againe manie things may be
told which cannot be shewed: if they know the
difference betwixt reporting and representing. 1

'Representing' steht hier für die dichterische Nachahmung. Es bezeichnet die spezifisch dichterische Art der Aussage gegenüber dem bloßen Bericht des faktisch Geschehenen (reporting). Dichtung berichtet nicht, sondern deckt Ursachen, Gründe und Zusammenhänge auf.

'Figuring forth' heißt Gestalt-werden-lassen. Gleichzeitig ist mit dem 'forth' die Vorstellung der Bewegung verbunden. Der Gegenstand wird von einem Hintergrund nach vorn bewegt, aus dem Dunkel zum Hellen gebracht. Der Begriff 'figuring forth' wird von Sidney verwandt, um die Dichtung von der Philosophie abzugrenzen. Die "... grounds of wisdom . . . lie dark before the imaginative and judging power, if they be not illuminated or figured forth by the speaking picture of Poesie".² 'Figuring forth' bedeutet also, daß das vom Philosophen dunkel und abstrakt Dargestellte vom Dichter zur Gestalt erhoben und damit verlebendigt wird. Dieses 'figuring forth' klingt unmitter an das 'delivering forth' an, das Sidney an einer anderen Stelle verwendet: "And that the Poet hath that Idea, is manifest, by delivering them foorth . . .".³ Von hier aus gesehen, erhält unsere Behauptung

¹Def. S. 39.

²Def. S. 14. Vgl. auch Def. S. 30.

³Def. S. 8.

größere Wahrscheinlichkeit, daß der eingeschobene Satz "not only . . . delivering forth his very being, his causes and effects"¹ das Wesen des Dichterischen zum Ausdruck bringt und kritisch gegenüber dem Philosophen gemeint ist.

Größere Schwierigkeiten bereitet die Bestimmung von 'counterfeitign'. Eine nähere Deutung dieses Begriffes scheint aber nicht nötig zu sein, wenn wir bedenken, in welcher Weise z.B. Puttenham den Begriff verwendet. Für Puttenham ist der Dichter ein 'maker and counterfaior'. 'Counterfaior' meint hier genau dasselbe wie 'imitator'. 'Counterfeiting' scheint also den Begriff Nachahmung nicht näher zu analysieren. Dieser Begriff hängt unmittelbar zusammen mit dem deutschen 'konterfeien' und heißt hier etwa 'abmalen', abbilden'. Wie Sidney diesen Terminus sonst gebraucht, wird an einer Stelle deutlich, die uns noch in einem anderen Zusammenhang beschäftigen wird. Sidney spricht von den Malern geringeren Grades, die nur die Gesichter abbilden, die in der Natur vorhanden sind. Diesen Malern stellt er dann die wirklichen Künstler gegenüber; " . . . the meaner sort of Painters . . . counterfeit onely such faces as are set before them, and the more excellent . . . bestow that in colours upon you, which is fittest for the eye to see . . ."² 'Counterfeiting' kann also durchaus die wissenschaftliche und die künstlerische Nachahmung bedeuten. Immerhin verbietet der Begriff die Einbeziehung der persönlichen Sphäre des Nachahmenden. Das Private als das Private kann nicht Gegenstand der Nachahmung sein. Nachahmung ist nur da möglich, wo der Nachahmende von dem, was ihn selbst bewegt zu abstrahieren versteht und es ins Universelle

¹Def. S. 19 f.

²Def. S. 10.

und Gültige transcendiert.

Nach diesen Überlegungen wird der Begriff 'imitation' bei Sidney in folgender Weise bestimmt werden müssen: 'Imitation' ist die Darstellung des Wesens eines Gegenstandes, wobei 'Gegenstand' auch die menschliche Handlung sein kann, im Unterschied zum bloßen Bericht, den der Historiker gibt; 'imitation' bedeutet ferner die Gestaltwerdung dessen, was als abstraktes Gebilde Gegenstand der Philosophie ist. Darüber hinaus fordert 'imitation' das Zurückstellen des Privaten und Persönlichen zugunsten des Universellen.

An noch einer anderen Stelle unternimmt es Sidney, den Begriff 'imitation' näher zu erläutern. Diese Stelle führt uns in den Problemerkern, da hier die gleichen Termini benutzt werden, die seit Aristoteles immer wieder herangezogen wurden, um das Wesen der Dichtung als Nachahmung zu bestimmen. Gleichzeitig ergibt sich aber auch von hier aus ein Ansatz, um die bezeichnenden Eigenheiten in der Auffassung Sidneys herauszustellen. Sidney spricht von den wahren Dichtern und sagt:

For these third be they which most properly
do imitate to teach and delight: and to
imitate, borrow nothing of what is, hath
bin, or shall be, but range onely reined
with learned discretion, into the divine
consideration of what may be and should be. ¹

Mit dieser Formulierung stellt sich Sidney in eine große Tradition, von der her gesehen eine Deutung dieser Formel nicht zu schwer sein dürfte. So ist es durchaus anzunehmen, was aber noch im Einzelnen bei Sidney nachgewiesen werden muß, daß die Aussage 'what may be and should be' auf die objektive Wirklichkeit der Dinge abzielt im

¹ Def. S. 10.

Unterschied zu dem, was war, ist und sein wird, also dem Zufälligen, Bedingten, Vergänglichem. Dagegen wendet sich Daiches: "The key word here is 'should'. Sidney has changed Aristotle's probable 'should' to a moral 'should'."¹ Dieser Feststellung kann die Berechtigung nicht ganz abgesprochen werden, wenn man z.B. folgende Stelle aus der 'Defence' betrachtet: "The Poet nameth Cyrus and Aeneas, no other way, then to shewe what men of their fames, fortunes, and estates, should doo."² Trotzdem ist das Problem damit auch noch nicht annähernd geklärt, denn diese Bedeutung des 'should' ist nur aus dem Verteidigungscharakter der 'Defence' zu verstehen, ist damit also praktisch wertlos für die Dichtungstheorie Sidneys. Untersucht man das Gesamtwerk, so ergibt sich ein völlig anderes Bild, dessen Struktur sich aber auch schon in der 'Defence' aufweisen läßt, wie wir sehen werden. Die Andersartigkeit der Formulierung Sidneys gegenüber den ähnlichen Aussagen von Aristoteles und den italienischen Theoretikern liegt in der näheren Umschreibung von 'what may be and should be': ' . . . but range onely reined with learned discretion, into the diuine consideration of what may be and should be'.³

¹ Daiches, S. 65.

² Def. S. 30.

³ Bei näherem Zusehn erweisen sich die Interpretation Schneiders, daß der Dichter "aus sich selbst heraus schafft und damit sein Vorstellen zum Maß des Seienden und des Göttlichen erhebt" (S! "4), und auch die Formulierung Wetzels, daß nach Sidney die eigentlichen Dichter nicht die sind, "die Wirkliches nachahmen, sondern jene, die sich in gottgleicher Überlegung dessen ergen, was sein sollte" (S. 13), als dem Sinn entgegenstehende Fehlübersetzungen dieser Stelle.

Eine Parallelstelle bei Fracastoro ist nicht zu übersehen:

Alij siquidê singulare ipsum considerant,
poeta vero vniuersale, quasi alij similes
sint illi pictori, qui et vultus et reliqua
membra imitatur, qualia prorsus in re sunt,
poeta vero illi assimiletur qui nô hunc,
non illum vult imitari, non vti forte sunt,
et defectus multos sustinent, sed vniuersa-
lem, et pulcherrimam ideâ artificis sui
côtemplatus res facit, quales esse deceret. 1.

Wenn der Gegenstand in der Dichtung so dargestellt wird, wie er sein sollte, so bedeutet das nicht, daß zu einem didaktischen Zweck ein Idealbild, das "nur in der Phantasie des Dichters"² existiert, errichtet wird, dem es nachzueifern gilt, sondern es hat den Sinn, daß die in allem Gegebenen, in der Natur verborgen innewohnende göttliche Idee, um deren letzte Verwirklichung die Natur sich ständig müht, vom Dichter erkannt und in seiner Dichtung gestaltet werden soll. Erst nach dieser grundsätzlichen Besinnung sind wir berechtigt zu sagen, daß die Dichtung zum Muster für die Natur wird, eben weil in der Dichtung die Prinzipien der Natur voll verwirklicht sind. Das klingt an den Gedanken Scaligers an, wenn er sagt, der Dichter gebe der Natur ihre Gesetze, Damit ist auch Sidneys Feststellung verständlich, daß der Dichter nicht nur einen 'Cyrus' darstellt, "which had bene but a particular excellency as nature might have done, but to bestow a Cyrus upon the world

— "The Poet's Art" S. 150. "While the painter represents the particular, the poet considers the universal. So the others are like the painter who represents the features and other members of the body as they really are in the object; but the poet is like the painter who does not wish to represent this or that particular man as he is with many defects, but who, having contemplated the universal and supremely beautiful idea of his creator, makes things as they ought to be." S. 59 f.

²Wetzel, S. 16.

to make many Cyrusses, if they will learne aright, why and how that maker made him."¹

Diese beiden Stellen bei Sidney und Fracastoro, die in ihrer Aussage identisch sind und in dieser Form kaum irgenwo eine Parallele haben, stellen es nahezu sicher, daß Fracastoros Dialog 'Naugerius' als wichtige Quelle, wenn nicht als die Hauptquelle für Sidneys 'Defence' anzusehen ist. Auch Sidney führt den Vergleich mit den beiden Gruppen von Malern an. Es wird hier deutlich, daß der Gegensatz von Dichter und Wissenschaftler, wie er bei Sidney dargestellt ist, immer wieder auch in anderem Zusammenhang eine Rolle spielt. Er ist parallel dem Unterschied von Erscheinung und Wirklichkeit, der für das dichtungstheoretische System Sidneys von großer Bedeutung ist.

. . . the meaner sort of Paintors . . .
counterfeit onely such faces as are set before
them, and the more excellent, who having no
law but wit, bestow that in colours upon you,
which is fittest for the eye to see, as the
constant, though lamenting looke of Lucretia,
when shee punished in her selfe anothers
faulte: wherein hee painteth the outward
bewtie of such a vertue. 2

Die Maler geringeren Grades malen nur die Gesichter, die sie sehen können, sie halten sich an die äußere Erscheinung. Die anderen Maler, die Künstler, stehen nicht unter dem Gesetz der Natur. Vermöge ihres 'wit' durchdringen sie die äußere Erscheinung und sind in der Lage, das Wesen der Tugend selbst darzustellen. Die Tugend, das Gute überhaupt, ist in der Kunst nur möglich als das Schöne. Auch darin zeigt sich eine Übereinstimmung mit Fracastoro.

¹Def. S. 8.

²Def. S. 10.

Hier erhebt sich die Frage, ob nicht Sidney doch im Unterschied zu Fracastoro und überhaupt der ganzen Tradition unter der Formel, der Dichter müsse darstellen, was sein sollte, die moralische und didaktische Ausrichtung der Dichtung beabsichtigte. Aber Sidney sagt in seiner 'Defence' an einer Stelle sehr deutlich, was unter dem 'should be' verstanden werden muß, eine Stelle, die in ihrer Bedeutung bislang verkannt wurde: " . . . the Historian wanting the precept, is so tied, not to what should be, but to what is, to the particular truth of things, and not to the general reasons of things . . . " ¹ Das, was ist, ist nur die Einzelwahrheit, Fracastoro würde sagen, die Einzelschönheit der Dinge. Das, was sein sollte, was der Dichter sieht und gestaltet, sind die Grundprinzipien der Dinge, die 'reasons of things'. Damit ist das, was unter dem 'should be' zu verstehen ist, bereits aus der 'Defence' hinreichend zu erklären.

Immerhin könnte man die These, die Dichtung verfolge nach der Theorie Sidneys einen didaktischen Zweck, aus der Feststellung herleiten, daß die Dichtung nur das Gute darstellen dürfe. Sidney sagt ausdrücklich:

For I will not denie, but that mans wit may make Poesie, which should be εἰκαστική, which some learned have defined figuring foorth good things to be γανυμαστική: which doth contrariwise infect the fancie with unwoorthy objects . . . 2

Aber die These, daß der Dichter eine moralisch didaktische Absicht verfolgt, läßt sich auch durch diese Stelle nicht halten. Dem hier ausgedrückten Gedanken liegt die Auffassung zugrunde, daß die Dichtung, wenn sie Nachahmung ist, überhaupt

¹Def. S. 14.

²Def. S. 30.

nur das Gute gestalten kann, da das Wesen und die Grundprinzipien der Dinge in sich gut sind. Stellt ein Schreiber hingegen 'unworthy objects' dar, dann ist er kein Dichter, weil er bei der äußeren Erscheinung stehen bleibt. Diese Art der Darstellung ist γὰρ ἀσέληκη. Es wird sich herausstellen, daß Sidney unter Phantasie sehr oft, wenn auch nicht immer, das durch die Sinne vermittelte Bild der Erscheinung der Dinge versteht. Der wahre Dichter hat also gar nicht die Wahl zwischen dem Schönen, Guten und dem Häßlichen, Bösen, aber eben deswegen ist es auch nicht erlaubt, diese Bindung des Dichters an das Gute als moralisch abzustempeln, denn nur dann wäre diese Kennzeichnung zutreffend, wenn sich der Dichter bei einem beliebigen Vorrat heterogener Gegenstände nur auf die Darstellung einer bestimmten Art beschränken müßte, eben derjenigen, die der moralischen Verpflichtung genügen. Das ist aber hier nicht der Fall. Sidney selbst weist deutlich genug alle die zurück, die glauben, seine Dichtung verfolge irgendeinen Zweck:

Some that know how, my spring I did adrese,
 Deeme that my Muse some fruite of Knowledge
 plyes:
 Others, because the Prince my service tryes,
 Thinke, that I think, State errors to redresse;
 But harder Judges, judge ambitious rage,
 (Scourge of it selfe, till clyming, slippery
 place)
 Holds my young braine captiv'd in golden cage.
 O fooles, farre otherwise alas the case;
 For all my thoughts have neither stop nor start,
 But onely Stellas eyes, and Stellas hart. 1

Dichtung ist an keinen Zweck gebunden, auch nicht an einen moralischen Zweck. Ihr Sinn und überhaupt ihr Wesen ist die Darstellung der Schönheit.

Obwohl die 'Defence' allein schon genügt,

¹Works, II. S. 252. A.a.St. XXIII.

um nachzuweisen, daß es der Dichtung allein darum geht, die göttlichen Prinzipien der Dinge zu erfassen, so vermißt man doch dort auch wieder die eindeutige und klare Linie der Argumentation, die z.B. die Schrift Fracastoros auszeichnet. Es darf nicht übersehen werden, daß die 'Defence of Poesie' eben eine in einen großartigen Appell mündende Verteidigungsschrift und keine Poetik ist. Daß aber unsere Interpretation das Dichterbild Sidneys nicht verfälscht, läßt sich an Hand einiger Beispiele aus der 'Arcadia' treffend zeigen.

Das Mira-Gedicht¹ beansprucht hier unsere besondere Aufmerksamkeit. Wie Harmann im Anschluß an Dobell² nachweist, stand es ursprünglich in einem autobiographischen Abschnitt der 'Arcadia', der in die endgültige Fassung nicht aufgenommen wurde. "

The 'Mira' poem, which is found in the suppressed autobiographical passage, and placed there in the mouth of Philisides - who admittedly represents the author - is, in the published version, spoken by a boy on behalf of Amphialus to the imprisoned Philoclea. 3

Nicht zuletzt wegen seines autobiographischen Charakters ist dieses Gedicht von sehr großem Wert für unser Anliegen. In dem Gedicht - es ist in der Ich-Form geschrieben - wird zunächst geschildert, daß der Tag der Nacht weicht und sich der Dichter zum Schlaf niederlegt.

And Laying downe my head, did natures rule
observe,

¹I, S. 394 ff.

²New Light on Sidney's Arcadia. Quarterly Review, CCXI, 1909.

³The Countess of Pembroke's Arcadia. Examined and Discussed. London, 1924. S. 128.

Which senses up doth shut the senses to
 preserve.
 They first their use forgot, then fancies
 lost their force;
 Till deadly sleepe at length possest my
 living coarse. 1

Der Dichter gehorcht dem Gesetz der Natur, wenn er sich zur Ruhe begibt. Diesem Naturgesetz kann er sich nicht entziehen. Die Sinne stehen unter dem gleichen Zwang. Mit den Sinnen erfaßt der Dichter die Welt in ihrer äußeren Erscheinung, wie sie ist und vergeht. Durch den Schlaf aber verlieren die Sinne ihre Macht. Mit den Sinnen eng verbunden sind die Vorstellungsbilder. Auch sie stehen unter dem Gesetz der Natur. Es ist also nicht so, daß sie erst im Schlaf und im Traum des Dichters entfesselt werden, sie sind im Gegenteil das Produkt dessen, was die wachen Sinne dem Dichter vermitteln. Sie sind zäher als die Sinne, ihre Gewalt kommt erst nach diesen zum Erliegen. Wenn Sinne und Vorstellungsbilder ruhen, dann erst tritt der todähnliche Schlaf ein.

A living coarse I lay: but ah, my wakeful
 minde
 (Which made of heav'nly stuffe no mortal
 doth blind)
 Flew up with freer wings of fleshly bondage
 free;
 And having plaste my thoughts, my thoughts
 thus placed me. 2

Der todähnliche Schlaf besiegt alles, was der Natur gehorchen muß. Aber der Geist des Dichters ist von göttlicher, unsterblicher Art und untersteht einem anderen Gesetz, dem Gesetz, dem die Natur selbst untersteht. Die Natur engt den Geist des Dichters durch den Schlaf nicht ein, sondern befreit ihn, indem sie die mit dem Gefängnis des

¹I, S. 395.

²Ib.

Körpers verknüpften Sinne und subjektiven Phantasiegebilde entmachtet. Und während der Dichter sonst, in seinem Wachsein, die Ideen subjektiv bestimmte und färbte, werden sie jetzt, befreit von allem Bedingten, zum Bestimmenden. Der Dichter erkennt sie, wie sie wirklich sind. Alles nur Subjektive ist nunmehr ausgeschaltet.

Me thought, nay sure I was, I was in fairest
wood
Of Samothea lande; a lande, which whilom
stood
An honour to the world, while Honour was
their ende,
And while their line of yeares they did in
vertue spende. 1

Der Traum vermittelt die objektive Wirklichkeit der Dinge. Für ein unsicheres 'me thought' ist hier kein Raum. Nur gegenüber dem, was die Sinne dem Dichter sagen, ist das zweifelnde und distanzierende 'mich dünkt' angebracht. Der Dichter weiß es ganz bestimmt: Er war in Samothea, dem Land, das galt, als noch Ehre und Tugend galten.

But there I was, and there my calme thoughts
I fedd
On Natures sweet repast, as healthfull senses
ledd.
Her giftes my study was, her beauties were
my sporte:
My worke her workes to know, her dwelling
my resorte.
Those lampes of heav'nly fire to fixed motion
bound,
The ever-turning speares, the never-moving
ground;
What essence dest'nie hath; if fortune be
or no;
Whence our immortall soules to mortall earth
doo flowe:
What life it is, and how that all these lives
doo gather,
With outward makers force, or like an inward
father. 2

¹I, S. 395.

²I, S. 395 f.

Die Sinne, die den Dichter im Reiche Samothea führen, sind 'healthfull', es sind nicht mehr die Sinne, die im Banne des Zufalls und der dauernden Veränderung stehen, sondern es sind gleichsam objektive Sinne, die ihn nicht mehr tauschen. In dieser Welt, in die der Dichter eingetreten ist, versucht er nicht zu schaffen, sondern zu erkennen. Sein ganzes Streben ist nur auf Erkenntnis ausgerichtet, auf Erkenntnis dessen, was er später nachahmen wird. In dieser Nachahmung werden auch andere Menschen erkennen dürfen, was der Dichter erkannt hat.

Es sind andere Sinne, die den Dichter führen, aber es ist auch eine andere Natur, die er durch sie erfährt, eine Natur, die nicht blind abläuft, sondern Vernunft besitzt, eine göttliche Natur also. Der Dichter wendet sich zunächst den Gestirnen zu, die in ewigem Lauf ihre Bahnen ziehen, während die Erde unbeweglich im All verharret. Es ist das ptolemäische Weltbild, das hier zugrundeliegt.

Vom Makrokosmos wendet sich der Dichter dem Mikrokosmos zu. Die Frage nach dem eigentlichen Leben des Menschen, nach seiner Seele, wo sie ihren Ursprung hat und wie sie erschaffen wird, steht im Vordergrund. Der Dichter versucht, die Bauprinzipien des Alls und die letzten Geheimnisse des Menschen zu entdecken. Er umschreibt dann das, was er zu erfassen sich müht, dem allein sein Streben und sein Werk gehört, noch einmal allgemein:

Such thoughts, no thought, I thought, and
 straind my single mind
 Then void of neerer cares, the depth of things
 to find. ¹

Die letzten Tiefen der Dinge, die 'depth of things',

¹I, S. 396.

die 'reasons of things', das ist es, was der Dichter nachahmen will, und das ist auch mit der Formel 'what should be' gemeint, im Gegensatz zu den 'neerer cares', dem, was der Zeit untersteht in ihrem Ablauf, 'what was, is, and shall be'.

Aber können diese Bilder ein Traum sein? Steht der Traum nicht unter dem Gesetz der Unwirklichkeit?

Was it a dreame? O dreame, how hast thou
wrought in me,
That I things erst unscene should first in
dreaming see? ¹

Der Traum gaukelt keine Phantasiegebilde vor, sondern er enthüllt erst die Wirklichkeit, die durch die Sinne verstellt ist. Damit wird der Traum Klärung und Erhellung.

Sidney drückt diesen Gedanken in etwas anderer Form auch in seiner 'Defence' aus, wo er vom König David spricht, dessen Psalmen und Gesänge eine himmlische Dichtung sind, "wherin almost he sheweth himselfe a passionate lover of that unspeakable and everlasting bowtie, to be scene by the eyes of the mind, onely cleared by faith".² Was in dem Mira-Gedicht der Traum bewirkt, bewirkt hier der Glaube. Die menschliche Erkenntnis-kraft ist nun einmal begrenzt, Sinne und Verstand reichen nicht tief genug, um die Seinszusammenhänge zu entdecken. Die Augen des Verstandes sind stärker als die Augen des Körpers, aber auch sie müssen noch geschärft werden, wenn sie zu wirklicher Erkenntnis gelangen wollen. Das Klarende ist der Traum und der Glaube. Auch der Glaube erschließt die Wirklichkeit. Sidney kann deshalb kühn die Psalmen Davids, wie auch zuweilen die Gleichnisse der Bibel eine himmlische Dichtung

¹Def. S. 7.

nennen, weil Dichtung eben Nachahmung und nicht Erfindung ist, in diesem Falle Nachahmung der unaussprechlichen und ewigen Schönheit Gottes.

Die Dichterindividualität tritt ganz zurück. Der Dichter leiht gleichsam lediglich seine Stimme der Schönheit, die durch ihn spricht. Dieser Vorgang wird deutlich an der Stelle der 'Arcadia', wo Zelmane (Pyrocles) beim Anblick der unverhüllten Schönheit Philocleas, von göttlicher Begeisterung entzündet, ein Loblied auf die Schönheit der Geliebten singt. Da heißt es von Zelmane:

And so together went utterance and the
invention, that one might judge, it was
Philocleas beautie which did speedily write
it in her eyes; or the sense thereof, which
did word by word endite it in her minde,
whereto she (but as an organ) did onely
lend utterance. ¹

Die Schönheit bedient sich des Dichters, um durch ihn hindurch zu sprechen. Der Dichter hat nach Sidney nur eine mediale Funktion. Er sagt, was sonst ungesagt bliebe.

Stille, the fulnes cannot staied be
Of hidden thoughts, within my parting breast;
But they doe swell and struggle forth of me.
Till that in words thy figure be exprest. ²

Ohne ein Dazutun quellen die Worte aus ihm, bis sie die Gestalt der Schönheit nachgeschaffen haben. Wenn der Dichter nachahmt, kann er damit keinen Zweck verfolgen, weil er in das, was durch ihn offenbar wird, nicht eingreift und nicht eingreifen darf.

Verstand und Sinne können die Wirklichkeit, die der Dichter sucht, nicht sichtbar machen. Von hier aus wird es offenbar, auf welcher unvergleichlich höheren Stufe die Dichtung gegenüber der Wissenschaft steht.

¹I, S. 218. 'Song of Philocleas' in 'The Arcadia'.

²II, S. 262. A. a. St. L.

. . . and these knowlledges, as they are
 of good use, so are they not all the mynde
 may stretch yt self unto: who knowes whether
 I feede my myndes with higher thoughts?,
 truely as I know not all the particularities,
 so yet, see I the boundes of all these
 knowlledges, but the workinges of the mynde
 I fynde much more infinite then can bee ledd
 unto by ye eye, or imagined by any that
 distract theyre thoughtes withowte them selves
 and in such contmplatyons. ¹

Die Wissenschaften haben ihren Sinn und ihren Nutzen, aber sie sind nicht das Höchste und Letzte, zu dem der Geist des Dichters sich aufschwingen kann. Der Dichter ist den Wissenschaftlern unter Umständen unterlegen in der Kenntnis der Einzelheiten, aber trotzdem erkennt er mehr. Er überschaut die engen Grenzen, die der Wissenschaft gesetzt sind, die Wirklichkeit zu erfassen. Der Geist des Dichters kennt diese Beschränkung nicht. Sein Betätigungsfeld ist unendlich, es ist die andere Natur. Der Zugang dazu ist nur dichterisch möglich, nicht durch Verstand und sinnliche Erfahrung.

Zu diesen Beobachtungen ergeben sich gerade von der 'Defence' her manche Schwierigkeiten, die das Verhältnis der empirischen Natur zu der Natur, die der Dichter nachahmt, betreffen. Was ist die 'andere Natur' und was bedeutet sie für die empirische Wirklichkeit? In welcher Weise sind die beiden Naturen miteinander verknüpft? Sind sie überhaupt miteinander verknüpft? Auf diese Fragen, die die ganze 'Defence' latent durchziehen, gibt Sidney in der 'Arcadia' eine klare Antwort, von der aus die Probleme in der 'Defence' lösbar scheinen.

Die empirische Natur ist nicht von der Vernunftnatur, die der Dichter darstellt, so streng geschieden, wie man zunächst nach den angeführten

¹ IV, S. 11 f.

Beispielen zu schließen versucht wäre. Die einzelnen Teile der empirischen Wirklichkeit streben zwar in solchem Grade auseinander, daß sie sich ihrem Wesen nach gegenseitig negieren und vernichten müßten, das Schwere und Leichte, Elementarische und Ätherische, trotzdem ist die Natur nicht chaotisch und einem blinden Zufall unterworfen, sondern das an sich Heterogene ist zu einer unaussprechlichen Harmonie zusammengefügt. " . . . for their natures beyng absolute contrarie, in nature rather woulde have sought each others ruine, then have served as well consorted partes to such an unexpressable harmonie." ¹ Diese Harmonie läßt sich aus der Struktur der einzelnen Elemente nicht herleiten, sondern setzt eine Natur voraus, die 'anders', also grundsätzlich verschieden ist vom Stofflichen. Dieser Natur muß Vernunft und Einsicht, Güte und Voraussicht, Weisheit und Dauer zukommen:

. . . one universall Nature (which hath bene for ever) is the knitting together of these many partes to such an excellent unitie. If you meane a Nature of wisdom, goodnes, and providence, which knowes what it doth, then say you that, which I seeke of you. ²

Die prinzipielle Verschiedenheit der beiden Naturen bedeutet nicht, daß sie vollkommen voneinander getrennt sind, denn die 'andere Natur' ist in der empirischen Natur wenigstens bis zu einem gewissen Grade verwirklicht. Es ist also unrichtig zu sagen, daß der Dichter die empirische Wirklichkeit verläßt, um sich einer Idealwelt zuzuwenden, denn bereits in der Natur kann er die Gesetze der 'anderen Natur' aufspüren. Die Natur selbst ist

¹ I, S. 408.

² Ib. .

blind, das Feuer flammt auf und weiß nicht warum, das Wasser überflutet nicht entfesselt die Erde, sondern gehorcht den Gesetzen von Ebbe und Flut, aber ohne Bewußtsein.¹ Nicht um dieses blinde Geschehen geht es dem Dichter, sondern um die göttliche Vernunft, nach der dieses Geschehen sich vollzieht, um die 'divine consideration of what may be and should be'.

Damit ist das, was Sidney unter dem versteht, was der Dichter nachahmt, 'what should be', auf dreifache Art umschrieben. Es sind die Ursachen und Prinzipien der Gegenstände, 'reasons of things', ferner die Tiefen der Dinge, ihre **eigentliche** Wirklichkeit, 'depth of things' und schließlich die Gefügeklammern um das All, die die einzelnen und in sich widerstrebenden Teile zusammenhalten. Alle drei Aussagen sind im Prinzip identisch.

In der Natur nun ist die 'andere Natur' nur unvollkommen verwirklicht. Dieser Umstand macht nach Sidney den Dichter als Dichter erst notwendig.

Nature never set forth the earth in so rich
Tapisstry as diverse Poets have done, neither
with so pleasaunt rivers, fruitful trees,
sweete smelling flowers, nor whatsoever
els may' make the too much loved earth more
lovely; her world is brazen, the Poets only
deliver a golden. 2

Die goldene Welt des Dichters ist ein in der Romantig gern gebrauchtes Bild. Diese goldene Welt steht hier aber nicht wie in der Romantik neben oder über der erzenen Welt der Natur, sondern bildet, um einmal hier ein Bild durch ein Bild zu erläutern, den Kern dieser Naturwelt. Das Erz formt um das Gold gleichsam nur die Schale, die der Dichter durchbrechen muß. Damit ist er

¹Vgl. I, S. 408.

²Def. S. 8.

imstande, die verborgenen Schönheiten der Welt offenbar zu machen. Es ist dies der gleiche Gedanke, dem auch Fracastoro Ausdruck verleiht, wenn er sagt: " . . . nulli si forê poetæ, non habere mundi pulchritudines, qui eas nossent."¹ Diese Schönheiten sind also in der Welt, Aufgabe des Dichters ist es, sie zu entdecken.² Für Sidney und Fracastoro ist der Dichter der Vollender (perfector) der Natur, der ihr eigentliches Wesen verwirklicht. Damit ist die Bemerkung Sidneys zu verstehen, daß es sich nirgendwo so deutlich wie beim Dichter zeigt, daß Gott den Menschen zum Herren der Natur, der 'second nature', gemacht hat, denn der Dichter übertrifft die Natur: " . . . with the force of a divine breath, he bringeth things foorth surpassing her doings."³ Der Dichter offenbart Dinge, die die unbewußte und dem göttlichen Gesetz gehorchende Natur niemals aus sich schaffen könnte.

Größere Schwierigkeiten macht dagegen der Gedanke, daß der Dichter nicht nur die verborgene Schönheit der Natur auffindet, sondern auch selbst etwas Neues erfindet, ein Gedanke, der der Bestimmung der Dichtung als Nachahmung zuwiderläuft. So sagt Sidney in seiner 'Defence':

¹ Fracastoro, S. 163. " . . . if there were no poets, no one would know the beauties of the world." S. 71.

² Dieses Problem ist nicht richtig gesehen von Thompson, der, Spenser und Sidney vergleichend, sagt: "Like Sidney turning away from the brazen world of nature with its disappointing illusions and unrealized ambitions (!), he delivers the golden world of poet's imagination". (Thompson, 105). Die beiden Welten sind hier als absolut getrennt gesehen. Unrichtig ist auch der Gedanke, daß den Dichter ein Ressentimentgefühl leitet. Besser dagegen Evans: "The poet . . . creates a golden world which is nearer to reality than that in which we live." (Evans, S. 18). Dagegen muß allerdings eingewandt werden, daß der Dichter diese Welt nicht erschafft, sondern findet und nachahmt.

³ Def. S. 8 f.

Onely the Poet . . . lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect into an other nature: in making things either better then nature bringeth foorth, or quite a new, forms such as never were in nature: as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chymeras, Furies, and such like. ¹

Sidney betont zwar gerade an dieser Stelle die Unabhängigkeit des Dichters von der Natur, aber diese Sätze allein aus der Betonung der Unabhängigkeit von der Natur erklären zu wollen, reicht nicht aus. Der Versuch, dem Dichter die Möglichkeit zuzusprechen, Phantasiegebilde zu schaffen, die in Wirklichkeit nicht existieren, ist noch abwegiger, denn das Gute und das Schöne ist auch das Existierende. Alles, was keine Existenz hat, ist böse und häßlich. Das ist tief in Sidneys Denken verwurzelt. Die Phantasievorstellungen, die mit den Sinnen verknüpft sind, wie das Mira-Gedicht gezeigt hat, hindern den Dichter geradezu, wirklich Nachahmer zu sein. Vor der gleichen Schwierigkeit steht auch Fracastoro: "Quae oia cum falsa sint, ego quidē non video, quō pulchra esse possunt. Falsum.n.omne turpe est, cum ex ijs constet, que non sunt."² Aber Fracastoro gibt zu diesem Problem gleichzeitig eine Erklärung, die nicht nur für seinen eigenen, sondern auch für Sidneys Begriff der Dichtung als Nachahmung die einzig mögliche und richtige ist. Alles, was den Gegenständen hinzugefügt und scheinbar vom Dichter neu geschaffen wird, entspringt nicht seiner Willkür, sondern ist ein Postulat des Gegenstandes:

¹Def. S. 8 f.

²Fracastoro, S. 162. "Since all these things are false, truly I do not see how they can be beautiful, for everything false is ugly, since it consists of things that are not real." S. 69.

Quam perfectionē et decorem soli magni artifices norunt: quae si à rebus auferas, profecto animā quodā modo propriā ijs abstulisti. Quare quae et pictores et poetae rebus addunt ad perfectionē, non extra rem sunt, si rem consideres non nudam (ut plebei artifices, aut qui fine aliquo coerciti et astricti sunt, faciunt) sed perfectam et animatam. ¹

Das Attribut wird zum wichtigen Bestandteil der Kunst, weil es hilft, das real Vorhandene in seinen wesentlichen Bezügen kenntlich zu machen und seine Schönheit und Vollkommenheit zu enthüllen.

Allerdings reicht diese Deutung nicht aus im Hinblick auf Dichter, deren Thema die heidnische Götterwelt ist, die sowohl für Sidney als auch für Fracastoro keinen Wirklichkeitswert hat. Aber auch in diesem Falle bleibt die Dichtung Nachahmung und wird nicht zur Neuschöpfung. Die heidnischen Dichter ahmten lediglich nach, was einem allgemeinen Glauben entsprach: " . . . nō preter opinionem mortaliū fuit: Deos cū hominibus cōuersari, cū ijs loqui, quosdam et cū mulieribus coire receptum fuit."² Nur das völlig Fiktive hat keine Existenz, nicht das, was der allgemeinen Auffassung entspricht. In ähnlicher Weise rechtfertigt auch Sidney diese Dichter: "The Poets did not induce such opinions, but did imitate those opinions already induced."³

¹ Fracastoro, S. 162. "What perfection and beauty are, only the great artists know. And if you take them away from the subject, assuredly you have somehow taken away life itself. Therefore what the painters and the poets add to things for perfection is not extraneous, if we mean by 'thing' not the bare object such as common artificers; or those who are controlled and restricted by some purpose, make, but the object perfected and given life." S. 69.

² Fracastoro, S. 163. "All this was not beyond the belief of mortals. They thought that gods lived with men, spoke with them, and allied themselves with women." S. 70.

³ Def. S. 34.

Nicht das Erfinden und Schaffen macht also den Dichter, sondern Dichter ist er wegen seiner göttliche Gabe, das Wesen der Dinge zu erkennen. So ist im Prinzip ein Dichter möglich, der gar nicht schreibt: "Dico autê poetâ nunc non solû, qui scribit, et numeros condit, sed et illum, qui natura poeta est, tametsi nihil scribat."¹ Die Fähigkeit des Dichters, ein Werk zu schreiben, ist zweitrangig gegenüber seiner Fähigkeit, noch vor allem Schreiben zu einer wirklichen Erkenntnis zu gelangen. Mit dieser Feststellung Fracastoros fällt ein ganzlich neues Licht auf die Stelle in der 'Defence', wo Sidney sagt:

Neither let this be jestingly conceived, because the works of the one second nature be essential, the other in imitation or fiction: for every understanding, knoweth the skill of ech Artificer standeth in that Idea, or fore conceit of the worke, and not in the worke itself." ²

Dem Einwand also, daß die Dichtung nichts schaffen könne, da ihr Material ja nur Worte sind, die im Grunde doch nur fiktive, in der bloßen Vorstellung existierende Gebilde hervorbringen können, pariert Sidney mit dem Hinweis, daß die spezifisch dichterische Eigenart nicht die Produktion, sondern die Erkenntnis ist.

Daß der Dichter diese Erkenntnis hat, offenbart sich dann natürlich im Werk. Dieses Werk besitzt freilich nicht die Realsubstanz der materiellen Natur, das ist aber auch sein großer Vorteil, weil es sonst nur ein Einzelnes wäre, andererseits ist es wegen des durch die Erkenntnis des Dichters gewonnen Realen nicht substanzlos, wenn dieses Reale auch etwas Immaterielles ist. Es ist im

¹Fracastoro, S. 163. "Moreover I give the name of poet not only to one who writes and makes verses, but to one who is a poet by nature, although he writes nothing." S. 71.

²Def. S. 8.

Grunde Substrat der Substanz.¹

Damit ist das Verhältnis der beiden Naturen eindeutig bestimmt. Die 'andere Natur' oder die goldene Welt des Dichters hat ihren Ort nicht außerhalb, sondern in der empirischen Natur. Diese Welt ahmt der Dichter nach, d.h. er erschafft sie nicht, sondern findet sie. Wenn der Dichter dagegen scheinbar Neues schafft, dann handelt er gemäß einem allgemeinen Glauben, oder aber er tut es, um den Gegenstand in seinem Wesen zu erfassen. Das Ornament hat dabei eine dienende Funktion und wird nicht zum Selbstzweck.

Aus all dem geht hervor, daß die Dichtung als Nachahmung nicht zweckgerichtet sein kann. Kunst ist überhaupt nur in Übereinstimmung mit der Natur möglich, oder besser gesagt, die Kunst muß natürlich sein. Es geht immer ganz allein nur um den Gegenstand, nicht um die Kunst als Kunst.

... the Courtier following that which by practise he findet fittest to nature therein (though he know it not) doth according to art, though not by art: where the other using art to shew art and not hide art as in these cases he should do) flieth from nature, and indeed abuseth art. 2

Die Kunst ist notwendig, um die objektive Wirklichkeit zu gestalten. Die Kunst richtet sich hierbei nach ihrem Gegenstand aus. Da, wo Kunst dazu benutzt wird, um Kunst selbst in den Vordergrund zu stellen, wenn sie sich also absolut setzt, da handelt sie nicht mehr nach den Forderungen des Gegenstandes, und da hört sie auch auf, Nachahmung, d.h. Kunst zu sein.

¹Vgl. Def. S. 8.

²Def. S. 43.

Sehr schön wird dieses Problem deutlich an einer Stelle der 'Arcadia', wo von dem Haar einer Frau gesprochen wird:

Well might he perceave the hanging of her
 haire in fairest quantitie, in locks, some
 curled, and some as it were forgotten, with
 such a carelesse care, and an arte so hiding
 arte, that she seemed she would lay them
 for a paterne, whether nature simply, or
 nature helped by cunning, be more excellent. ¹

Kunst befindet sich also im Wettstreit mit der Natur. Kunst soll nicht mit Natur verwechselt oder gleichgesetzt werden, sie darf aber auch die Natur nicht durch einen willkürlichen Eingriff in ihrer Bestimmung verändern. Damit ist die Kunst weder bloße Naturwiedergabe, noch eine artifizielle Vergewaltigung der Natur, sondern die Kunst führt die Natur zu ihrer Vollendung.

Die Feststellung, daß das Wesen der Dinge erst in der Dichtung in seiner Vollkommenheit und Schönheit offenbar wird, darf nun nicht zu dem Fehlschluß führen, daß diese Vollkommenheit und Schönheit nur durch die Dichtung verwirklicht werden und zu eigentlicher Existenz gelangen kann. Der Gegenstand der Dichtung besitzt durchaus Eigendasein. Das Kunstwerk stellt zwar das Seiende als Seiendes dar, ist aber nicht dessen Bedingung. Dieser strenge Unterschied wird von Sidney deutlich herausgestellt: " . . . there being two prinzipall parts, Matter to be expressed by words, and words to express the matter."² In gleicher Weise äußert sich auch Fracastoro: "Primum autem statuendum est duo esse, quae unusquisq; qui scribit, assumere oportet: alterum est materia,

¹I, S. 75.

²Def. S. 37.

hoc est res, de quibus dicitur: alterum est dicendi modus."¹ Es ist wichtig, diesen Umstand einmal besonders zu betonen, denn es folgt daraus, daß der Stoff des Dichters nicht einfach in der Weise zuhanden ist wie etwa der des Historikers, denn er muß erst durch die Erkenntnis für den Dichter fruchtbar gemacht werden. Das Sich-Mühen um den Stoff nennt Sidney 'Exercise'.

Die Dichtung als Nachahmung gewinnt erst dann ihre volle Bedeutung, wenn sie Kunst ist und wenn ihr das Sich-Mühen um den Stoff vorangeht. 'Art', 'Imitation' und 'Exercise' müssen den Dichter führen.

But these neither Artificiall Rules, nor imitative paternes, we much comber our selves withall. Exercise indeed we do, but that verie fore-backwardly; for where we should exercise to know, we exercise as having knowne: and so is our braine delivered of much matter, which never was begotten by knowledge. 2

Das Prinzip, das allererst Kunst und Nachahmung möglich macht, ist 'Exercise'. Der Dichter muß 'üben'. Er verfehlt den Sinn des 'Übens', wenn er das Bekannte wiederholt. Dadurch begibt er sich des Stoffes, der durch neue Erkenntnis hätte fruchtbar werden können. Der Stoff selbst ist ein 'Quodlibet', alles ist für Sidney Stoff des Dichters, nicht mehr das menschliche Handeln allein, aber er muß erst vom Dichter angeeignet werden, eigentlich erworben durch 'Exercise'. Nur unter dieser Voraussetzung ist wirkliche Nachahmung möglich, die kein festes, vorgeschriebenes Muster haben darf, ebensowenig wie Kunst als erlernbares Regelsystem begriffen werden kann.

¹ Fracastoro, S. 157. "But first we must hold that there are two things which everyone who writes ought to consider: one is the material, the thing written about; the other is the manner of writing." S. 57.

² Def. S. 37.

'Exercise' muß also gedeutet werden als ein ständiges Sich-Mühen um die Durchdringung und Fruchtbarmachung des Stoffes durch die Erkenntnis. Auf Grund der Erkenntnis sind 'Art' und 'Imitation' möglich, Kunst, die den Stoff zu seiner Vollendung und Vollkommenheit führt, Nachahmung, die die Kunst in sich umschließt und sie nach den Forderungen des Gegenstandes ausrichtet.

Wie sehr Sidney eine Dichtung verschmaht, die sich gefühllos an überkommenen Schemen orientiert und damit unwahrhaft wird, zeigt sich an sehr vielen Stellen seines Sonettzyklus 'Astraphel and Stella'.¹ Den wahren Dichter leitet nicht der Ergeiz, ein Kunstwerk zu schaffen, sondern die Kunst wird zum Mittel, die Schönheit zu beschreiben.

How then? even thus, in Stellas face I reede,
What love and beauty be, then all my deede
But copying is, what in her nature writes. 2

Auch hier ist Kunst nur durch Nachahmung bestimmt.

But if both for your love and skill you name,
You seeke to nurse at fullest brest of Fame,
Stella behold and then begin to write. 3

Nur die Schönheit des Gegenstandes ist der Grund der Dichtung. Schwierigkeiten bereitet allerdings eine Stelle, die die Originalität des Dichters gegenüber der Nachahmung zu betonen scheint:

"Foole saide My muse to mee, looke in thy heart
and write."⁴ Originalität für Sidney kann es aber

¹ Die Sidney-Literatur hat immer wieder darauf hingewiesen, so daß es nicht nötig erscheint, hier noch näher darauf einzugehen.

² II, S. 244. A.a.St. III.

³ II, S. 249. A.a.St. XV.

⁴ II, S. 243. A.a.St. I.

nur im Zusammenhang mit größter Objektivität geben. Derjenige Dichter wäre für Sidney der originellste, der zugleich der objektivste ist. Von Originalität im romantischen Sinne kann bei Sidney keine Rede sein. Aber auch die andere Erklärung für diese Verszeile, die John in Anschluß an Taylor¹ gibt, ist falsch:

The poet's own statement that he 'looked into his heart and wrote' probably receives its true explanation at the hands of Henry Osborn Taylor when he says that Sidney, looking into his 'heart or mind', found it 'stored with love-thoughts and images derived from reading, which had become a part of himself and his musings. He could look into his heart and write, and make use of all its thoughts and sentiments, whatever their provenance'.²

An dieser Stelle zeigt sich die ganze Untauglichkeit unserer Begriffe, solche Erscheinungen, wie die Dichtungstheorie Sidneys zu erfassen. Mit romantischen dichtungstheoretischen Kategorien wie z.B. Genialität geraten wir hier genau so in die Irre, wie mit der Auffassung, daß die Dichtung der frühen Renaissance nur durch Formeln, festgefügte Denkschemen und eine traditionelle Bildersprache hinreichend bestimmt ist. 'Looke in thy heart and write' heißt: Die Quelle der Dichtung sind nicht tradierte Formeln, die neu gemischt werden sollen. Die Quelle der Dichtung ist auch nicht das Bild der Umwelt, das die Augen des Körpers vermitteln, sondern ist die Schönheit, die erst von den Augen des Herzens gesehen und dann nachgeahmt werden kann.

¹Thought and Poetry in the Sixteenth Century. New York, 1920. vgl. II, S. 225.

²The Elizabethan Sonnet Sequences. Studies in Conventional Conceits. New York, 1938. S. 181.

Es ist einleuchtend, daß für die Konzeption der Dichtung, die Sidney besitzt, der Vers nicht von entscheidender Bedeutung sein kann. Schon Aristoteles hatte den Vers als Hauptmerkmal der Dichtung abgelehnt. Nach ihm macht es "für das Wesen der Sache . . . keinen Unterschied aus, ob dieselbe in Versen oder in Prosa vor sich geht".¹ Ihm schließen sich die meisten Theoretiker der Renaissance an. So sagt Castelvetro: "Non è da tener conto nimo del verso, quanto è all' essentia della poesia."² Ähnlich argumentiert auch Fracastoro: "Nec solum carmen debemus adducere per quod ab alijs differat."³

Sidney schließt sich der Tradition an, wenn er sagt: " . . . there have bene many most excellent Poets that never versefied, and now swarme many versefiers that need never answere to the name of Poets."⁴ Dennoch ist der Vers für Sidney von Bedeutung. Die delphischen Orakelsprache und die Prophezeiungen der Sybille sind in Versform überkommen. Der Vers verleiht dem Wort seine ihm gebührende Würde. So wie der Dichter in seinem Stoff durch das Gegebene hindurch in wesentliche Bezüge vorstößt, so werden im Vers die Worte der gewöhnlichen Alltagssprache, die der Zufall hervorbringt, in eine Einheit gefügt, deren Kennzeichen Harmonie und Gesetz sind.

¹Kap. 6. S. 69.

²Poetica d' Aristotele, S.25. Der Vers kann nicht zum Wesen der Dichtung gehören.

³S. 156. "We ought not to claim verse alone as the distinguishing characteristic." S. 57.

⁴Def. S. 10.

Although indeed the Senate of Poets hath chosen verse as their fittest raiment: meaning as in matter, they passed all in all, so in maner, to go beyond them: not speaking table talke fashion, or like men in a dreame, words as they chanceably fall from the mouth, but peasing each sillable of each word by just proportion, according to the dignitie of the subject. ¹

An einer anderen Stelle sagt Sidney:

It is already said it is not ryming and versing that maketh Poesie: One may be a Poet without versing, and a versefier without Poetrie. But yet presuppose it were inseperable, as indeed it seemeth Scalliger judgeth truely, it were an inseperable commendation. For if Oratio, next to Ratio, Speech next to Reason, be the greatest gift bestowed upon Mortalitie, that cannot bee praiselesse, which doth most polish that blessing of speech; which considereth each word not onely as a man may say by his forcible qualitie, but by his best measured quantity: carrying even in themselves a Harmonie, without perchance number, measure, order, proportion, be in our time growne odicus. ²

Das ist der eigentliche Grund, warum Sidney den Vers verteidigt, denn der Vers ist zwar zunächst etwas Äußerliches, kann aber dann doch genau so wie das Ornament dazu dienen, wesentliche Dinge kenntlich zu machen und den Gegenstand der Dichtung in einer ihm angemessenen Weise darzubieten. Wenn Sidney weiter argumentiert, der Vers sei auch eine Hilfe für das Gedächtnis, dann beweist das nur die Zweigleisigkeit seiner Gedankenführung. Sidney vergißt eben nie ganz den Zweck, für den er die 'Defence' schreibt.

Nach Sidneys Auffassung ist die Dichtung und damit die Nachahmung ganz an der Wirklichkeit orientiert, gegenüber aller bloßen Erscheinung. Es gibt nur wenige Menschen, sagt Sidney einmal in

¹Def. S. 11.

²Def. S. 27.

seiner 'Arcadia', "that can discern betweene trueth and truthlikenes, betweene shewes and substance".¹ Der Gegensatz von Wirklichkeit und Erscheinung ist der zentrale Punkt der ganzen Dichtungstheorie Sidneys. Fracastoro faßt diesen Gegensatz mit folgenden Worten: "Pulchritudinum vero aliae verae sunt, aliae apparent, poeta aut est, qui veris mouetur."² Eine deutlichere Übereinstimmung von Sidney und Fracastoro läßt sich schwerlich denken.

Die angeführte Bemerkung Fracastoros ist aber auch noch in anderer Hinsicht aufschlußreich. Bei Wordsworth findet sich eine genaue Umkehrung der selben: "The appropriate business of poetry . . . is to treat things not as they are, but as they appear; not as they exist in themselves, but as they seem to exist to the senses and to the passions."³ Hier wird in einer Formel der ganze Unterschied zur Romantik deutlich. Bei Wordsworth geht es nicht mehr um das wahre Wesen der Gegenstände, sondern um ihre Erscheinung, ja noch nicht einmal so sehr um diese. Der Gegenstand tritt in seiner Bedeutung völlig zurück, er ist nur noch insofern von Interesse, als er für das Dichterssubjekt als Stimulus für die dichterische Produktion wirksam werden kann. Die Dichterpersonlichkeit tritt jetzt in den Vordergrund. Der Begriff der Nachahmung spielt keine Rolle mehr, ebenso wenig wie das Belehren und Erfreuen. Denn dadurch, daß der Dichter nicht mehr nachahmt, was wirklich existiert, kann er auch nicht die Erkenntnis dieses Existierenden vermitteln und zu ihm hinführen. Der Verbindlichkeitsanspruch der dichterischen Erkenntnis ist aufgegeben, da der Gegenstand ein schlechthin Einzelnes ist, dem man sich sympathisch nähern kann, aber nicht nähern muß.

¹I, S. 371.

²S. 163. "Some beauties are real, some apparent. The poet is he who is moved by the real." S. 71.

³Essay, Supplementary to Preface. In: Literary Criticism, ed. N.C. Smith. London, 1905. S. 169.

KAPITEL III

DER GEGENSTAND DER DICHTUNG

Der Gegenstand, der in der Dichtung nachgeahmt wird, ist für Sidney das eigentliche Sein, die 'andere Natur' oder das Wesen der Dinge. In gleicher Weise gilt für Sidney, daß der Gegenstand der Dichtung nur das Gute sein kann, da ihm allein Existenz zukommt, nicht aber dem Bösen. Noch eine dritte Bestimmung des Gegenstandes der Dichtung erweist sich als notwendig. Im Gegensatz zum Historiker gelang es dem Dichter, im zeitlich Bedingten das Gültige und zeitlich Unbedingte zu erfassen, und zwar durch 'Verschönerung'. Der zufällige Gegenstand des Historikers wurde zum schönen Gegenstand des Dichters. Ferner wurde das vom Philosophen abstrakt dargestellte Gute beim Dichter sichtbar als das Schöne. Der Gegenstand der Dichtung ist also für Sidney das Schöne. Erhartet wird diese Feststellung durch die Beobachtung, daß es dem Dichter in dem Sonettzyklus 'Astrophel and Stella' nur um die Darstellung der Schönheit geht.

What love and beauty be, then all my deede.
But copying is, what in her nature writes. ¹

Auch für die Dichter im Dichterland Arcadien ist das Schöne der Mittelpunkt ihres Dichtens und Lebens.

Der Gegenstand der Dichtung ist somit für Sidney das wirklich Seiende, das Gute und das Schöne.

¹II, S. 244. A.a.St.III.

Alle drei Bestimmungen bilden eine unlosbare Einheit und bedingen sich gegenseitig. Das wahrhaft Gute besitzt Existenz und Schönheit, d.h. es existiert nur als das Schöne. Das Wesen der Dinge wiederum ist schön und gut zugleich. Das Schöne schließlich ist nur dann wirklich, wenn es das Gute ist.

Diese Gedankengänge sind den Dichtungstheoretikern der Renaissance durchaus gelaufig, wenn sie auch selten so deutlich ausgesprochen werden wie etwa von Torquato Tasso, wenn er sagt:

L'essere ed il bene sono termini convertibili, così parimente ciò, che è buono, è bello, e volgendo l'ordine, ciòch' è bello, è buono. Onde in conseguenza ne seguita, che ciascuna cosa in quanto ella ha essenza, abbia parimente bellezza. ¹

An einer anderen Stelle betont Tasso besonders die sachliche Identität des Guten und des Schönen:

"Il bello si converte col bene."²

In der Dichtung der englischen Renaissance finden diese Gedankengänge ihren Niederschlag. In der 'Hymne of Heavenly Beavtie' sagt Spenser: "For all thats good, is beutifull and faire."³ Immer wieder spricht auch Sidney von der "beauty of vertue".⁴ Das Gute als Gutes ist das Schöne. Umgekehrt geht es zur Wesensbestimmung der Schönheit,

¹ Opere, XI.. Considerazioni sopra tre canzoni di Batista Pigna. S. 1. Das Existierende und das Gute sind vertauschbare Bezeichnungen, wie auch das Gute zugleich das Schöne ist und umgekehrt das Schöne das Gute. Folglich besitzt alles, insofern es existiert, auch Schönheit.

² Opere, VIII. II Formo. S. 26. Das Gute ist vertauschbar mit dem Schönen.

³ Spenser's Minor Poems, Ed. Selincourt. Oxford, 1910. S. 467.

⁴ Z.B. I, S. 198.

daß sie gut ist. So sagt Sidney: "True that true beantie vertue is indeede."¹ Diese Aussagen sind die unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis der Bedeutung, die nach Sidney dem Guten als dem Gegenstand der Dichtung zukommt. Der Einfluß von Thomas von Aquin, auf den sich z.B. Tasso wiederholt ausdrücklich bezieht, ist hier ganz unverkennbar, wenn seine Gedanken auch entscheidend umgeformt werden. Im Anschluß an Dionysius Areopagita und an Aristoteles sagt Thomas:

. . . pulchrum et bonum in subjecto quidem sunt idem, quia super eadem rem fundantur, scilicet super formam: et propter hoc, bonum laudatur ut pulchrum. Sed ratione differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis: nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportionem consistit. 2

Auch für Sidney sind das Gute und das Schöne sachlich identisch und begrifflich verschieden, jedoch drückt sich der begriffliche Unterschied bei ihm in ganz anderer Weise aus als bei Thomas. Der Grund liegt in der Andersartigkeit des Schönheitsbegriffes. Für Thomas besteht die Schönheit in der Proportion der Einzelteile. In gleicher Weise begreift auch Sidney die Schönheit, wenn er von der 'anderen Natur' spricht, die die in sich widerstrebenden, heterogenen Elemente zu einer unaussprechlichen Harmonie zu-

¹ II, S. 245. A.a.St. V.

² Summa Theologica. Bd. 1. Gottes Dasein und Wirken. Salzburg, 1933. I/I, 5, 4. S. 104. "Das Gute und das Schöne in einem Ding sind sachlich eins, wie sie auch ein und dasselbe zur Grundlage haben, nämlich die (Wesens-)Form. Und darum wird das Gute auch als schön gerühmt. Begrifflich aber sind beide verschieden. Das Gute nämlich geht das Strebevermögen an, denn gut ist das, wonach alle verlangen. Daher hat es auch die Natur des Zieles: das Verlangen nach etwas ist gewissermaßen eine Bewegung zum Gegenstand des Verlangens hin. Das Schöne aber geht das Erkenntnisvermögen an, denn schon werden die Dinge genannt, deren Anblick Wohlgefallen auslost. Darum besteht die Schönheit im harmonischen Verhältnis der Teile."

sammenfügt.¹ Und doch ist Sidney mit Thomas trotz aller Anklänge kaum zu vergleichen. Für den Dichter Sidney bedeutet die Schönheit wesentlich mehr als für Thomas. Die Schönheit ist bei Sidney erst die Bedingung für die Erstrebbarkeit des Guten. Die begriffliche Verschiedenheit von Gutheit, Wirklichkeit und Schönheit muß nach Sidney in folgender Weise definiert werden: D a s G u t e i s t d e r l e t z t e A n g e l p u n k t a l l e n S e i n s . D a s W i r k l i c h e , a l s o d a s W e s e n d e r D i n g e , i s t d a s G u t e , i n s o f e r n e s e r k e n n b a r , d a s S c h o n e i s t d a s G u t e , i n s o f e r n e s e r s t r e b b a r i s t .

Daß bei Sidney das Schöne das Gute als das Erstrebbare meint, wurde vor allem bei dem Vergleich des Dichters mit dem Philosophen sichtbar, der das Gute rein in sich, also losgelöst vom Schönen darstellte und damit auf das 'delectare' und 'movere', auf das Hinbewegen zum Guten, verzichten mußte. Die begriffliche Deutung des Guten, wie sie Thomas gibt, kommt bei Sidney also ausschließlich dem Schönen zu.

Die Identität des Guten und Schönen in der Dichtungstheorie Sidneys wird von denjenigen Interpreten, die von der üblichen Auffassung abrücken, die Dichtung finde bei Sidney ihren letzten Sinn in einer moralisch-didaktischen Zielsetzung, mit der Identität von Ethik und Ästhetik gleichgesetzt. Vor allem Thompson vertritt diese Ansicht.

Genuine unification of ethical and aesthetic values, so easy and natural to his thought, is a rare accomplishment in post-renaissance thinking. Virtue to Sidney did not connote hardness and plainness, but gentleness and beauty.²

¹I, S. 408.

²Thompson, S. 117.

In ähnlicher Weise äußert sich auch Lewis: "His aim is indeed ethical as well as aesthetic . . . virtue is lovely, not merely obligatory; a celestial mistress, not a categorical imperative."¹ Diese These, wenn sie auch vom Ansatz her durchaus berechtigt ist, reicht nicht aus, um die Denkvoraussetzungen Sidneys voll einsichtig zu machen, denn was der moderne, doch weitgehend entleerte Inhalt der Begriffe Ethik und Ästhetik umfasst, ist etwas anderes als das, was Sidney unter dem Guten und dem Schönen versteht. Das Gute fällt nicht mit dem im modernen Sinne ethisch Guten zusammen, und erst recht nicht ist das Schöne bei Sidney das ästhetisch Schöne, denn das ästhetisch Schöne bezeichnet nur die im Kunstwerk dargestellte Schönheit, also das Kunstschöne. Zudem wirft die These, daß Ethik und Ästhetik bei Sidney identisch sind, kaum lösbar Probleme auf; denn schließlich ist das Gute ebenso wenig alleiniger Gegenstand der Ethik, wie das Schöne es für die Ästhetik ist. Demgegenüber muß betont werden, daß das Gute und das Schöne bei Sidney sachlich identische Seinsmodi sind, die noch jenseits des Unterschiedes von Ethik und Ästhetik bestehen.

Das Problem, das hier auftauchen muß, ist die Frage nach der Wirklichkeit des Bösen; denn die Behauptung, daß alles wirklich Seiende gut und nur insofern Gegenstand der Dichtung ist, schließt die Möglichkeit aus, daß auch das Böse Gegenstand der Dichtung sein kann, da ihm keine Existenz zukommt. Nun ist in der 'Arcadia' aber keineswegs nur das Gute, sondern auch das Böse dargestellt, und zwar vor allem in der Gestalt Cecropias. Cecropia ist das Böse schlechthin. Von ihr und ihrem Anhang heißt es: . . . they had done the worst, which mans wit could imagine."² Trotzdem ist damit Sidneys Anschauung, daß die Dichtung

¹ English Literature in the 16th Century, excluding Drama. Oxford, 1954. S. 322.

² I, S. 490.

nur das Gute darstellt, nicht in Frage gestellt, denn das Böse besitzt keine Existenz in sich, sondern ist nur die Ermangelung eines Wirklichen und damit Guten. Thomas sagt zu diesem Problem: ". . . nullum ens dicitur malum in quantum est ens, sed in quantum caret quodam esse: sicut homo dicitur malus in quantum caret esse virtutis, et oculos dicitur malus in quantum caret acumine visus."¹ Von hier aus läßt sich auch Sidney verstehen, wenn er die Ursache des Bösen bei Cecropia schildert: "But Cecropia, like a Batte (which though it have eyes to discern that there is a Sunne, yet hath so evill eyes, that it cannot delight in the Sunne) found a trueth, but could not love it."² Das Böse ist hier als eine Unfähigkeit gekennzeichnet. Der Mensch muß seiner Anlage nach das Gute lieben, wenn er es als das Schöne erkennt. Das ist die feste Überzeugung Sidneys. Cecropia ist dazu nicht in der Lage, denn ihr fehlt diese Wesenseigentümlichkeit des Menschen. Wenn also in der Dichtung das Böse dargestellt ist, dann wird es als ein Nichtwirkliches, als die Negierung des Guten sichtbar. Mit der Negierung von irgend etwas ist das Positive aber immer schon mitgegeben, ja es wird als das Positive erst richtig deutlich:

Now as in Geometrie, the oblique must be knowne as well as the right, and in Arithmetick, the odde as well as the even, so in the actions of our life, who seeth not the filthinesse of evill, wanteth a great foile to perceive the bewtie of vertue.³

¹I/I, 5,3. S. 101. "Kein Seiendes wird schlecht genannt, sofern es seiend ist, sondern höchstens, weil ihm ein bestimmtes Sein fehlt. So wird der Mensch schlecht genannt, weil ihm das Sein der Tugend fehlt; oder das Auge wird schlecht genannt, sofern ihm die nötige Sehscharfe abgeht."

²I, S. 411.

³Def. 23.

Mit dem Negativen ist stets das Positive ausgesagt, das ist der Inhalt dieser Sätze. Der umgekehrte Sachverhalt ist bei Fracastoro dargestellt, wenn er sagt, daß die Erkenntnis des Guten die Erkenntnis des Bösen beinhaltet: "Quoniam autem qui rectum et pulchrum noscit, simul et quod obliquum et turpe est."¹ Wenn aber die Erkenntnis des Guten gleichzeitig die Erkenntnis des Bösen ist, und die Erkenntnis des Guten das Hinstreben zum Guten in sich schließt, dann folgt daraus, daß das Hinstreben zum Guten notwendig ein Wegstreben vom Bösen ist. Alles Seiende ist in der Auffassung Sidneys gut. Das Böse ist auf den Menschen allein beschränkt, weil nur er die Möglichkeit besitzt, das Gute zu negieren. "I well know there is nothing evill but within us, the rest is either naturall or accidental."²

Die Bestimmung, daß das Böse die Negierung des Guten ist, gilt nicht nur für die absolute Negation des Guten, wie sie in der Gestalt Cecropias veranschaulicht wird, sondern auch für das partiell Böse, für die Unvollkommenheit. So tritt uns in der Dichtung Sidneys zwar das absolut Gute und dessen krasse Negierung entgegen, aber zwischen beiden Polen spannt sich eine weite Skala menschlicher Leidenschaft und Unvollkommenheit.

Hier erhebt sich allerdings die Frage, warum Sidney den Historiker deswegen kritisiert, weil für diesen das Gute und Böse in gleicher Weise Gegenstand seiner Wissenschaft ist, denn auch die Dichtung beschäftigt sich ja mit der Negation des Guten. Die Antwort auf diese Frage gibt Sidney, wenn er von der Dichtung sagt: "And finally, all vertues, vices, and passions, so in their owne naturall states, laide to the view, that we seeme not to heare of them,

¹ Fracastoro, S. 161. " . . . since whoever knows the good and the beautiful will know at the same time the evil and the ugly." S. 67.

² II, S. 129.

but clearla to see through them."¹ Der Unterschied zum Historiker liegt darin, daß in der Dichtung das Gute, das Unvollkommene und das Böse in ihrem eigentlichen Zustand, 'in their owne naturall states', offenbar werden, während in der Historie das Nichtgute das erhält, was ihm in Wirklichkeit nicht zukommt, nämlich Existenz.

Gegenstand der Historie sind die Dinge der empirischen Wirklichkeit, die als solche niemals rein und unvermischt ihr Wesen offenbaren können. Da nun der Dichter das wirkliche Sein erfassen will, erscheinen bei ihm die Dinge typisiert. Sehr treffend bemerkt hierzu Lewis:

(Arcadia's woods are greener, its rivers purer, its sky brighter than ours. But its inhabitants are 'ideal' only in the sense that they are either more beautiful or more ugly, more stately or more ridiculous, more vicious or more virtuous, than those whom we meet every day. ²

Typisierung bedeutet bei Sidney aber keineswegs übertreibende Vereinseitigung, typisch sind für ihn die Gegenstände, die von der Vermischung mit dem Zufälligen und Bedingten befreit sind, die sichtbar werden 'in their owne naturall states' und damit in ihrer unbedingten Relation zum Guten. Gerade die 'Arcadia' bietet für diese Anschauung Sidneys eine reiche Fülle von Beispielen. So wird Anaxius genannt "the very picture of forcible furie."³ Von dem Zweikampf zwischen Pyrocles und Anaxius heißt es: "There was strength against nimblenes; rege. against resolution, fury, against vertue; confidence, against courage; pride, against

¹Def. S. 15.

²Lewis, S. 341.

³I, S. 516.

noblenesse."¹ Die empirische Wirklichkeit bleibt in der 'Arcadia' schemenhaft, das Typische ist hingegen das, was auf das objektiv Wirkliche hinzielt. Clinias und Amphialus heben sich von ihrer Umgebung ab, der eine durch eine unverwirklichte Tugend, der andere durch ihre vollkommene Verwirklichung: "Onely Clinias and Amphialus did exceed the bounds of mediocrity: the one in his naturall coldnesse of cowardise, the other in heate of courage."² Was mit Typisierung bei Sidney gemeint ist, wird besonders deutlich an der Stelle, wo Zelmane (Pyrocles) mit dem Bericht ihres Schicksals beginnt:

. . . receive here an example of those strange Tragedies; one, that in him selfe containeth the particularities of all those misfortunes: and from hencefoorth beleewe that such a thing may be, since you shall see it is. You shall see (I say) a living image, and a present storie of what love can doo, when he is bent to ruine. ³

Das Leiden Zelmanes enthält alle Elemente des Unglücks schlechthin. Damit ist dieses Leid typisch. Typisierung ist also kein Abstrahieren von einem Einzelnen aus der empirischen Wirklichkeit, das Einzelne empfängt vielmehr sein Dasein vom Typus. Das empirisch Wirkliche ist damit die notwendige Vereinseitigung des Typischen und nicht umgekehrt. Von hier aus läßt sich erst richtig die Stelle verstehen, wo Sidney sagt, daß der Dichter, wenn er das Typische darstellt, weder Phantasiegebilde schafft, noch ein schlechthin Einzelnes, sondern ein Wirkendes durch das das Einzelne be-

¹I, S. 516f.

²I, S. 385.

³I, S. 258.

stimmt und ermöglicht wird:

And that the Poet hath that Idea, is manifest, by delivering them foorth in such excellencie as he had imagined them: which delivering foorth, also is not wholly imaginative, as we are wont to say by them that build Castles in the aire: but so farre substancially it worketh, not onely to make a Cyrus, which had bene but a particular excellencie as nature might have done, but to bestow a Cyrus upon the world to make many Cyrusses, if they will learne aright why and how that maker made him. ¹

Man könnte auch sagen, daß das Typische bei Sidney die Verwirklichung der Potenz eines Gegenstandes ist: ' . . . Beleeve that such a thing may be . . . You shall see a living image and a present storie of what love can doo . . . '

In dem empirisch Wirklichen ist die Potenz des Gegenstandes nur teilweise verwirklicht, in der Dichtung dagegen tritt sie voll in Erscheinung, denn die Dichtung gestaltet ja nach Sidney das, was sein kann. Das bedeutet: Volle Entfaltung aller im Gegenstand angelegten Möglichkeiten. Die Potenz erst charakterisiert den Gegenstand in seiner objektiven Realität. Wenn Sidney hier durch Zelmane die Liebe schildert, wie sie sein kann, dann schildert er sie, wie sie in der objektiven Wirklichkeit ist.

Für die Dichter der Renaissance und mit ihnen auch für Sidney war nun diejenige Gattung die angemessenste Form für ihre Dichtung, die dem Bestreben am weitesten entgegenkam, die objektive Wirklichkeit möglichst genau wiederzugeben. Die Wahl fiel hier auf die Epik. Es gibt nur wenige Dichtungstheoretiker in der Renaissance, die sich

¹Def. S. 8.

nicht Scaliger anschließen, wenn er sagt: "Tota igitur in Poesi, Epica ratio illa, quae Heroicum genus, vita, gesta describuntur, princeps esse videtur: ad cuius rationem reliquae Poeseos partes dirigantur."¹ Auch für Fracastoro ist das heroische Gedicht die Krone der Dichtungsarten: "... genus enim illud absolute pulcherrimum ferè vnum est, vt forte heroicum."² Sidney bildet in dieser Reihe keine Ausnahme: "But if any thing be already said in the defence of sweete Poetrie, all concurrerth to the mainteining the Heroicall, which is not onelie a kinde, but the best and most accomplished Kindes of Poetrie."³ Dem Einwand, daß das Drama der Typisierung der Gestalten wesentlich mehr Raum läßt als der Roman, muß man entgegenhalten, daß es sich bei den epischen Werken der Renaissance nicht um Romane im modernen Sinne handelt. Die 'Arcadia' ist ein heroisches Gedicht. Im Drama, wenn es der Gattung entspricht, kann die Figur niemals in dem Umfang zum Typus im Sinne Sidneys werden, wie es in der heroischen Epik möglich ist.

Das Typische oder die vollentfaltete Potenz der Dinge ist als Gegenstand der Dichtung sachlich identisch mit dem Schönen. Worin liegt nun aber der begriffliche Unterschied zwischen dem Guten als dem objektiv Wirklichen und dem Guten als dem Schönen, oder besser, welche Stellung hat die Schönheit als Gegenstand der Dichtung?

Nicht nur der Mensch und sein Handeln, son-

¹ Scaliger, S. 144. "In epic poetry, which describes the descent, life, and deeds of heroes, all other kinds of poetry have such a norm, so that to it they turn for their regulative principles." Padelford, S. 54.

² S. 160. "There is practically only one sort of subject which is absolutely beautiful in each kind, the heroic." S. 64.

³ Def. S. 25.

dem alle Dinge, die wirklich existieren, können nach Sidney zum Gegenstand der Dichtung werden. Damit darf die Schönheit nicht nur der menschlichen Existenz zukommen, sondern grundsätzlich jedem Wirklichen. Pontano hatte gesagt: "Nam et quae fuit naturae excellentia creando in homine, eadem nec minor pro specie illarum ac forma in apibus atque formicis fuit."¹ Den gleichen Gedanken spricht in der 'Arcadia' auch Pamela aus, wenn sie von der Schönheit sagt: " . . . since it is a thing, which not onely beastes have; but even stones and trees many of them doo greatly excell in it."² Alles Wirkliche ist Stoff für den Dichter, denn alles Wirkliche ist auch schön. Der Dichter braucht nur die richtigen Worte für seine Dichtung zu finden, niemals Stoff, denn wohin er seine Augen auch lenkt, überall findet er Gegenstände für seine Dichtung.³ Selbst jede einzelne schöne Blume kann die ganze Erkenntniskraft des Dichters fesseln und sein Leben in Anspruch nehmen, sie adäquat darzustellen. "And see you not the rest of these beautiful flowers, each of which would require a mans wit to know, and his life to expresse?"⁴ Die Schönheit der Dingwelt ist vom einzelnen Dichter nicht auszuschöpfen. Aber wenn gleich alles Existierende in seinem Wesen schön ist, so gipfelt die Schönheit doch im Menschen. Die Begründung, die Sidney dafür gibt, ist eigentümlich. Der Mensch übertrifft an Schönheit alles Seiende, weil er die Fähigkeit besitzt, die Schönheit zu erkennen.

That other thinges . . . have some portion of

¹ Pontano, Actius. In: Fracastoro, S. 76. "For the same perfection of nature which appears in the creation of man appears no less, in proportion to their appearance and form, in bees and ants."

² I, S. 403.

³ Vgl. Def. S. 41.

⁴ I, S. 57.

it, takes not away the excellencie of it, where indeede it doth excell: since we see, that even those beastes, trees and stones, are in the name of Beauty only highly praised. But that the beautie of humane persons be beyond of other things there is great likelihood of reason, since to them onely is given the judgement to discerne Beautie. ¹

Die Schönheit ist der Grund, warum Tiere, Bäume und Steine, die Gegenstände der Dingwelt also, gerühmt, im Gedicht gefeiert werden. Wenn Sidney nun sagt, daß der Mensch wegen seiner Erkenntnis des Schönen an Schönheit alles übertrifft, dann liegt hier der Gedanke zugrunde, daß die Erkenntnis des Schönen eine Verwandtschaft mit ihm voraussetzt und eine größere Annäherung an das Schöne zur Folge hat. Je mehr der Mensch die Schönheit erkennt, um so ähnlicher wird er ihr auch, weil ja im Erkennen bei Sidney das Hinbewegen auf das Erkannte mitgemeint ist. Das aber bedeutet ein Streben nach größerer Ähnlichkeit. Das gleiche sagt Sidney auch in der 'Defence' an einer Stelle, die erst durch den Vergleich mit der gleichlautenden Stelle in der 'Arcadia' verständlich wird: "But grant love of bewtie to be a beastly fault, although it be very hard, since onely man and no beast hath that gift to discorne bewtie . . ." ² Angenommen, die Liebe zur Schönheit ist ein schlimmer Fehler -- obwohl das schwer zu glauben ist, da nur der Mensch und nicht das Tier die Gabe hat, die Schönheit zu erkennen . . . Man könnte den Satz auch positiv fassen: Die Liebe zur Schönheit kann kein verabscheuenswerdiger Fehler sein, da allein der Mensch die Schönheit erkennen kann.

Die Schönheit erkennen, heißt sie lieben, die Schönheit lieben, heißt ihr ähnlich werden. Darum

¹I, S. 2403.

²Def. S. 30.

kann nichts den Menschen an Schönheit übertreffen, weil nur der Mensch die Schönheit lieben kann.

Wie sehr Existenz und Schönheit einander bedingen, wird deutlich, wenn Sidney von der Inneneinrichtung eines Hauses spricht: " . . . all more lasting then beautifull, but that the consideration of the exceeding lastingnesse made the eye beleeve it was exceeding beautifull."¹ Der äußere Schein der Gegenstände verbietet zunächst, sie schön zu nennen, aber dann erkennt der Betrachter, daß sie außergewöhnlich dauerhaft sind, d.h. an Existenzkraft manches Gleiche übertreffen, und darum sind die Gegenstände bei näherem Zusehn außergewöhnlich schön. Die Schönheit ist eine innere Qualität, die allem wirklich Seiendem zukommt und kein äußerer Schein. Beim Menschen kann sie deshalb auch nicht auf ein bestimmtes Lebensalter begrenzt sein. So heißt es von einer Frau: " . . . a lady of middle age, but of excellent beautie."² Von der Königin von Laconia sagt Sidney: " . . . she was a Queene, and therefore beautifull."³ Es ist für Sidney undenkbar, daß eine Königin nicht schön sein konnte, denn Königin sein ist kein Amt oder eine beliebige Stellung, sondern eine besonders hohe und intensive Form des Menschseins.

Die körperliche Schönheit ist für den Dichter nur Gleichnis und Spiegel der Schönheit der Seele.

True that true beautie vertue is indeede
Wherof this beautie can but be a shade:
Which Elements with mortall mixture breede, . . 4

¹I, S. 15.

²I, S. 18.

³I, S. 103.

⁴II, S. 245. A.a.St. V.

Die physische Schönheit ist vergänglich, das wahre Sein des Menschen - und damit die wahre Schönheit ist unvergänglich. Immer wieder wird der Gedanke von Sidney betont, daß die Schönheit der Seele die Schönheit des Körpers übertrifft: "O onely Philoclea, whose beautie is matched with nothing, but with the unspeakable beautie of thy fayrest minde."¹ In 'Astrophel and Stella' sagt Sidney:

Stella, in whose bodie is
Writ the characters of blis:
Whose sweets face all beautie passeth,
Save the mind which it surpasseth. 2

Diese Aussage gilt nicht nur für die Schönheit der Frau, sondern für die physische Schönheit des Menschen schlechthin. Auch von Musidorus heißt es, daß die Schönheit seiner Seele die Schönheit seiner Gestalt weit übertreffe.³ Die Seele als das eigentlich Seiende ist das eigentlich Schöne. Und erst diese Schönheit ist der Gegenstand der Liebe. Parthenias Antlitz wurde durch giftige Essenzen zerstört und dennoch bleibt ihre Schönheit liebenswert: " . . . her face, when it was fayrest, had been but a marshall, to lodge the love of her in his minde; which now was so well placed as it needed no further help of any outward harbinger."⁴ Der Körper ist vergänglich, die Schönheit nicht, und weil die Schönheit im höchsten Sinne auch wirklich ist, setzt sie sich gegen den Schein des Haßlichen letztlich doch durch. " . . . inward worthines shining through the foulest mistes."⁴ Selbst Leid und Kummer können

¹ II, S. 39.

² II, S. 296. A.a.St. 8. Sonett.

³ I, S. 178.

⁴ I, S. 35.

die Schönheit nicht verharmen. "Although no doubt their faces, did rather beautifie sorrow, then sorrow could darken that, which even in darknes did shine."¹ In der Berührung mit dem Schönen wird selbst das Haßliche schön. Das Dunkel des Leides wird hell durch das Licht der Schönheit.

Die körperliche Schönheit ist für Sidney also nur eine Brücke, die zu der eigentlichen Schönheit führt. Zu dem gleichen Resultat kommt auch Buxton: "For Sidney, as for Bruno, and as for so many men of the Renaissance, physical beauty was a guiding star to the world of spiritual and intellectual beauty."² Aber wenn auch Buxton zugibt, daß Sidney die äußere Schönheit keineswegs gering achtet, so ist das doch nur die halbe Wahrheit. Die Schönheit des Körpers und die Schönheit der Seele sind für Sidney untrennbar miteinander verbunden. Dieser Gedanke kommt bei Buxton nicht zum Ausdruck. So wie der Dichter die Ordnung der 'anderen Natur' bereits in der empirischen Wirklichkeit entdecken kann und so wie die goldene Welt, die er findet, nicht außerhalb, sondern in der irdischen Welt der Natur existiert, so ist auch die Schönheit der Seele nicht etwas, was jenseits der natürlichen Schönheit zu suchen ist. Und wie das empirisch Wirkliche vom Typus her lebt und nicht umgekehrt, so ist hier nicht dem Körper die Seele mitgegeben, sondern die Seele ist es, die sich dem Körper erschafft. Mit dieser Auffassung steht Sidney nicht allein. So sagt Spencer in der Hymne zu Ehren der Schönheit:

For of the soule the bodie forme doth take:
For soule is forme, and doth the body make. 3

¹II, S. 161.

²Sir Philip Sidney, and the English Renaissance. London, 1954. S. 164.

³Spenser's Minor Poems. S. 449, V. 132f.

Von hier aus ist es zu verstehen, warum Parthenias zerstörtes Gesicht von den Ärzten der Königin Helena wiederhergestellt wird. Die Diskrepanz zwischen äußerer Erscheinung und innerem Sein ist letztlich für Sidney wie überhaupt für die Renaissance undenkbar. Der an Gesinnung haßliche Mensch kann nicht in Wirklichkeit schön sein. Wenn Philoclea den angeklagten Pyrocles verteidigt, dann betont sie die äußere Schönheit des Geliebten als Kriterium für seinen inneren Wert: "Are the gods thinke you deceaved in their workemanship? Artificers will not use marble but to noble uses. Should those powers be so overshoot, as to frame so precious an Image of their owne, but to honorable purposes?"¹ Seele und Körper bilden eine innige Einheit. Schönheit ist darum auch nicht eine Idee, an der der Körper nur Anteil hat, sondern etwas Konkretes und Schaubares. Unter dieser Voraussetzung ist es bereits verfehlt, von der Schönheit des Körpers einerseits und von der Schönheit der Seele andererseits zu sprechen und damit gleichsam eine Werteskala der Schönheit aufzustellen. Der Unterschied der beiden Arten von Schönheit ist ein nur begrifflicher. In den an Musidorus gerichteten Versen Pamelas wird dieser Sachverhalt besonders deutlich:

Like divers flowers, whose divers beauties serve
To decke the earth with his well-colourde weede,
Though each of them, his private forme preserve,
Yet joyning formes one sight of beautie breede.

Right so my thoughts, where on my hart I feede:
Right so my inwarde partes, and outward glasse,
Though each possesse a divers working kinde,
Yet all well knit to one faire end do passe:
That he to whome, these sondrie giftes I binde
All what I am, still one, his ome, doe finde. 2

¹ II, S. 187.

² II, S. 26.

Jede einzelne Blume ist in sich schön, besitzt Eigendasein und einen nur ihr zukommenden Sinn. Und dennoch ist das Blumenfeld nicht ein Feld einzelner Schönheiten, denn die Schönheit ist ein Unteilbares. So ist es auch bei den menschlichen Gedanken, die aus dem Herzen aufsteigen und vor allem bei der äußeren und inneren Schönheit des Menschen. Die Schönheit ist etwas Einfaches und nicht aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt. Auch im Verganglichen ist sie unvergängliche Realität, wenn sie sich dort auch nicht voll entfalten kann. Darum sagt Sidney, daß die Schönheit der Seele die des Körpers übertrifft. Das schließt die Einheit der Schönheit aber nicht aus.

Die Schönheit ist für Sidney nicht eine Qualität des Seienden neben anderen, sondern etwas, was das Seiende bereits adaequat und umfassend bezeichnet. In der 'Arcadia' urteilt die Königin Helena über ihre Freier:

. . . my court quickly swarmed full of suiters;
some perchaunce loving my state, others my
person, but onee I know all of them, howsoever
my possessions were in their harts, my beauty
(such as it is) was in their mouthes. ¹

Gesellschaftliche Stellung (state) und körperliche Attraktivität (person) sind die 'possessions' der Königin Helena. Dieser Besitz ist verlierbar, er ist der Vergänglichkeit der Zeit anheimgegeben. In deutlichem Gegensatz dazu wird die Schönheit gesehen. Sie ist das Unvergängliche. Die Liebe, die an 'state' und 'person' gebunden ist, wird mit ihnen dahinschwinden müssen. Die Königin Helena aber will geliebt werden um des Bleibenden willen, um dessen willen, was ihrer Person existentiell zugrunde liegt. Das ist hier die Schönheit. Spricht

¹I, S. 66.

man einem Seienden die Schönheit ab, dann spricht man ihm gleichzeitig die Existenz ab, weil Existenz in der Schönheit gründet. So ist die Klage einer Frau über ihren untreuen Liebhaber zu verstehen:

For was it not inough for him, to have deceived me, and through the deceipt abused me, and after the abuse forsaken me, but that he must now, of al the company and before all the company lay want of beautie to my charge? Many fairer?¹

Die Frau ist aufs äußerste empört. Daß der Mann sie getäuscht, mißbraucht und schließlich vergessen hat, ist schlimm genug, aber geradezu eine Geringfügigkeit gegenüber der der Behauptung, es mangle ihr an Schönheit, es gabe viele Frauen, die schöner seien als sie. Damit ist ihre Existenz als Wert in Frage gestellt, denn schön wird alles Seiende bei Sidney genannt, insofern es wertvoll, d.h. Gegenstand der Liebe ist. Die Schönheit ist kein äußerer Schein, dessen Mangel man verwinden kann.

In welchem hohem Maße die Schönheit von Sidney als Substanz und nicht als angenehme Begleiterscheinung angesehen wird, geht aus der Stelle hervor, wo Pamela eine kostbare Börse anfertigt und es von dem Empfänger der Börse heißt: "In faith he shall have cause to account it, not as a purse for treasure, but as a treasure it selfe, worthie to be pursed up in the purse of his own hart."² Schönheit ist kein Gefäß für einen Inhalt, Schönheit ist selbst kostbarer Inhalt für den strebenden, empfangenden und dann nachahmenden Dichter. Etwas Ähnliches sagt auch Spenser:

And who so list the like assayes to ken,
Shall find by tryall, and confesse it then,

¹I, S. 269.

²I, S. 403.

That Beautie is not, as fond men misdeeme,
An outward shew of things, that onely seeme. 1

Das Gute, insofern es das wirklich Seiende ist, ist für den Dichter Gegenstand der Erkenntnis. Er muß es finden, sich um die Aufhellung der Prinzipien der Dinge bemühen. Das Gute als das Schöne ist hingegen etwas Wirkendes, es ruht nicht in sich, sondern läßt seine Schönheit ausströmen. Im Anschluß an Dionysius Areopagita sagt Thomas über das Gute:

Item, bonum est diffusivum sui esse, ut ex verbis Dionysii accipitur, quibus dicit quod 'bonum est ex quo omnia subsistunt et sunt'. Sed esse diffusivum importat rationem causae efficientis. Ergo bonum habet rationem causae efficientis. 2

Auch diese begriffliche Bestimmung des Guten, wie sie Thomas gibt, läßt sich bei Sidney auf das Schöne anwenden. Das Schöne ist Wirkursache: "Beautie hath force to catche the humane sight."³ Die Schönheit besitzt Gewalt, sie wartet nicht bis sie entdeckt wird, sondern nimmt den Blick des Menschen gefangen. Auf welche Weise die Schönheit wirkt, die sich für Sidney vor allen andern Menschen in der Natur der Frau offenbart, wird an einer Stelle der 'Arcadia' deutlich, wo es heißt:

How doo men crowne (think you) themselves

¹Spenser's Minor Poems. S. 448. Vers 83 ff.

²I/I, 5,4. S. 103. "Das Gute verlangt danach, sich zu verschwenden, das ergibt sich aus den Worten des Dionysius: 'Das Gute ist das, in dessen Kraft alle Dinge Bestand und Dasein haben'. Sich mitteilen aber weist hin auf den Charakter der Wirkursache. Also hat das Gute den Charakter der Wirkursache."

³II, S. 42.

with glorie, for having either by force brought others to yeeld to their minde, or with long studie, and premeditated orations, perswaded what they woulde have perswaded? and see, a faire woman shall not onely commaund without authoritie, but perswade without speaking. She shall not neede to procure attention, for their owne eyes will chaine their eares unto it. ¹

Mit äußerer Gewalt versucht der Krieger die Vernunft und das Wollen anderer Menschen seinem eigenen Wollen zu unterwerfen. Für den Wissenschaftler und Redner ist der Inhalt von Wissenschaft und Rhetorik Mittel zu einem bestimmten Zweck, und sei es derjenige, die Menschen zum Guten zu überreden. In jedem Falle liegt der Sinn von Kriegskunst, Wissenschaft und Rhetorik außerhalb ihrer selbst, d.h. ihr Zweck ist verschieden von ihrem Inhalt. Das gilt für die Schönheit nicht. Sie ist Zweck in sich, nicht Mittel zu einem Zweck. Ohne äußere Macht ist sie mächtig, ohne die Gewalt der Rede überredet und überzeugt sie. Die Schönheit ist nicht auf ein Ziel ausgerichtet, sie genügt sich selbst. Ihr Wirken ist immer ein unbewußtes Ausstrahlen ihrer selbst: "It is the right nature of Beautie, to worke unwitting effects of wonder."² Die Schönheit kann nicht fordern, beachtet zu werden, das würde ihrer Natur entgegenstehen, aber sie braucht es auch nicht, denn wer sie erkennt, muß sie lieben.

Der Unterschied der beiden Schwestern Pamela und Philoclea wird von Sidney gemessen an der Verschiedenartigkeit der Ausstrahlungskraft ihrer Schönheit: " . . . Philocleas beautie onely perswaded, but so perswaded as all hearts must yeelde: Pamelas beautie used violence, and such violence as no

¹I, S. 404.

²I, S. 403.

hart could resist."¹ Nicht der Grad der Strahlungskraft der Schönheit ist verschieden, denn das würde einen Unterschied in der Verwirklichung der Schönheit bedeuten, während doch beide Schwestern gleich schön sind. Die Art und Weise dieser Strahlungskraft ist vielmehr verschieden. Damit ist hier die Wirkkraft der Schönheit das Kriterium für den Unterschied der Menschen voneinander.

Die Wirksamkeit der Schönheit liegt in ihrer verwandelnden Kraft. Die Schönheit verschönt das menschliche Herz: " . . . the inward feeling of Mopsaes perfections had greatly beautified my minde."² Musidorus spricht zwar hier von Mopsa, meint aber Pamela. Deutlich sagt auch Pyrocles, der von Geburt ein Prinz ist und durch die Liebe zur Schönheit zum Dichter wird, was die Schönheit in ihm vermochte: "Whose force had such force so to transforme, nay to reforme me."³ Der totgeglaubten Geliebten trauert Pyrocles nach: "Why was she not suffered to live, to teach the world perfection?"⁴ Die Schönheit also lehrt. Diese Lehre ist keine didaktische Unterweisung, denn die Schönheit lehrt nur durch ihr Dasein, nicht durch ein Tun. Sie vermittelt die Erkenntnis ihrer selbst, d.h. des Guten, des Vollkommenen. Gleichzeitig bindet sie den Menschen und macht ihn sich ähnlich. "Incomprehensible (said he) your commandement doth not onely give me the will, but the power to obey you, such influence hath your excellencie."⁵ Was der menschliche Wille für Sidney bedeutet, erklärt uns eine Stelle aus der 'Defence':

¹I, S. 20.

²I, S. 158.

³II, S. 214.

⁴I, S. 487.

⁵I, S. 184.

" . . . our erected wit maketh us know what perfection is, and yet our infected wil keepeth us from reaching unto it."¹ Der Wille zum Guten ist beim Menschen eigentlich immer vorhanden, aber dieser Wille ist geschwächt und unfähig, sein Ziel zu erreichen. Die Schönheit aber weckt nicht nur den Willen, sondern sie verleiht gleichzeitig auch die Kraft, nach diesem Wollen zu handeln. Die Schönheit ist es also, die den Menschen belehrt, d.h. ihre Vollkommenheit erkennen läßt, ihn zu sich emporzieht und ihm neben dem Wollen die Fähigkeit gibt, das Gewollte zu vollbringen.

Die Schönheit ist der Gegenstand der Dichtung. Von dem 'Kunstschönen bei Sidney zu sprechen, ist irreführend, weil der Begriff des Kunstschönen den Begriff der Nachahmung zum Teil aufhebt, durch den die Dichtung hier gekennzeichnet ist. Von der schlafenden Pamela heißt es in der 'Arcadia': "And lest this beautie might seeme the picture of some excellent artificer, fourth there stole a soft breath, carying good testimony of her inward sweetnesse."² Die Schönheit in sich ist eigentlicher Wert. Die Kunst ist nur die Vermittlung dieses Wertes. Das Schöne wird also nicht erst im Kunstwerk wirklich, sondern ist dort nur dargestellt. Es ist sehr bezeichnend, daß der Unterschied zwischen der lebendigen und der dargestellten oder nachgeahmten Schönheit, von dem in unserem Beispiele die Rede ist, nicht durch eine Bewegung der Hand, oder ein Zucken des Augenlides gekennzeichnet wird, sondern durch den Odem, das Zeichen göttlicher Beseelung, Diese göttliche Beseelung ist die innere Süße der Schönheit.

Und in der Tat ist die Schönheit etwas Göttliches. Noch über den Tod hinaus bleibt sie für den Menschen der einzige Inhalt seiner Seligkeit.

¹ Def. S. 9.

² Arcadia, S. 10.

Zeugnis dafür geben die Worte Pyrocles', die er an die totgeglaubte Philoclea richtet: "Then alas, why have you taken the paines . . . to come . . . to me, who am wretchednes it selfe, and not rather obtain for me, that I might come where you are, there eternally to behold, and eternally to love your beauties?"¹ Ohne die Schönheit ist für Pyrocles das Leben unertraglich. Sein Verlangen nach dem Tod ist das Verlangen nach dem Jenseits, wo die Schönheit der einzige und unvergängliche Gegenstand ewiger Betrachtung und Liebe ist.

Die Jenseitsvorstellung Sidneys kann aber noch auf eine andere Art umschrieben werden. In dem großen Gespräch zwischen Musidorus und Pyrocles über den Tod sagt Musidorus, daß mit dem Körper und den Sinnen auch die Leidenschaften, Gedanken und trügerischen Phantasievorstellungen vergehen.

. . . and then is there left nothing, but the intellectuall parte or intelligence, which voide of all morall vertues, which stande in the meane of perturbacions, doth onely live in the contemplative vertue, and power of the omnipotent good, the soule of soules, and universalllife of this great worke, and therefore is utterly voide, from the possibilitie of drawing to it selfe, these sensible considerations. 2

Das eigentliche Sein des Menschen, das geistiger Art ist, lebt im Jenseits im Bannkreis des allmächtigen Guten. Dieses Gute wird abgesetzt von den 'morall vertues', die verworren sind, weil sie von einer verworrenen Welt mitbestimmt werden. Das Gute als letztes Ziel des Menschen ist mehr als nur ein Handeln nach einem von der Morallehre aufgestellten Regelkodex. Es ist ein Sein und kein bloßes Tun. Dieses Sein wird beschrieben

¹I, S. 487.

²II, S. 165.

als die Seele der Seelen und als das Existenzprinzip des ganzen Schöpfungswerkes. Der Tod ist für den Menschen nur eine Rückkehr zum umfassend Guten, in dem alle Erkenntnis gründet, " . . . when voyde of sensible memorie, or memorative passion, wee shall not see the cullours, but lifes of all things, that have been or can be."¹ Mit dem Guten erkennt der Mensch das Wesen der Dinge. Die Parallele zum Miragelicht ist auffallend: "Then void of noerer cares, the depth of things to find."² Der Inhalt der Jenseitsvorstellung Sidneys ist das allmächtige Gute. Das Gute ist das Wesen der Dinge, das der Mensch erkennt. Nur im Guten und durch das Gute haben die Dinge Bestand. Das Schöne ist das Gute, das der Mensch liebt. Er verfehlt seine Bestimmung, wenn er die Schönheit nicht ehrt: " . . . all eies did degenerate from their creation, which did not honour such beutie."³ Wirkliche Erkenntnis des Seienden und ewige Liebe der Schönheit sind dem Menschen aber erst nach seinem Tode vergönnt.

Der Dichter ist hier die große Ausnahme. Schon in seinem diesseitigen Leben erkennt er das Gute als das wirklich Seiende und begreift es als das Schöne und läßt die Menschen daran teilhaben, indem er es nachahmt. Nicht die Nachahmung macht ihn zum Dichter, Dichter ist er als Lauscher am Absoluten.

¹ II, S. 166.

² I, S. 396.

³ I, S. 85.

KAPITEL IV

DIE FUNKTION DER DICHTUNG

Die moderne Dichtungstheorie gewährt der Frage nach der Funktion der Dichtung keinen Raum. Nur der Ignorant kann sie stellen, der Kenner hingegen weiß, daß die Dichtung keinen Zweck hat, der von ihr selbst verschieden ist. Da, wo das Problem der Funktionalität der Dichtung auftaucht, kann es sich niemals um ein Randproblem sekundärer Bedeutung handeln, sondern es steht beherrschend im Mittelpunkt. Das ist bei der Dichtungstheorie der Renaissance der Fall, Nach dieser Theorie ist die Dichtung etwas Funktionales. Der Schlüssel zu dieser Anschauung sind die Horaz-Verse:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae
Aut simul et iocunda et idonea dicere vitae. ¹

Das 'prodesse' und 'delectare' des Horaz wird zum 'docere' und 'delectare' in der Dichtungstheorie der Renaissance. Das Belehren und Erfreuen dient zur Wesensbestimmung der Dichtung. Hier scheint sich eine unüberbrückbare Kluft zwischen der modernen Dichtungstheorie und der Theorie der Renaissance aufzutun. Könnte es aber nicht doch sein, daß auch in diesem Falle tradierte Formeln mit einem neuen Inhalt gefüllt werden? Der moderne Inhalt des Begriffes Nachahmung unterscheidet sich wesentlich von dem, was man in der Renaissance darunter ver-

¹De Arte Poetica Liber. In: Opera Omnia. Hg. Dillenburger. Bonn, 1881. S. 643. V.333f.

stand. Ist es nicht vielleicht ähnlich so mit den Begriffen Belehren und Erfreuen? Zudem, wie ver-
trägt es sich eigentlich, daß die Dichtung einmal
als Nachahmung, also als unbedingt ausgerichtet auf
ihren Gegenstand, angesehen und bestimmt wird und zum
anderen ihr Sinn im Belehren und Erfreuen, in der
Ausrichtung auf den Leser also, liegen soll? Müssen
nicht zwischen diesen beiden völlig verschiedenen
Ebenen unertragliche Spannungen entstehen? Es
bleibt auch noch zu klären, ob die Dichtung, wenn
sie erfreut und belehrt damit einen Zweck verfolgt,
der außerhalb ihrer selbst liegt.

Wenn man sich mit den Renaissancepoetiken
beschäftigt, wird man sehr schnell feststellen,
wie verschiedenartig die Begriffe 'docere' und
'delectare' dort aufgefaßt und gedeutet werden, so
daß von daher kaum ein Hinweis für die Bedeutung
von 'teach' und 'delight' bei Sidney zu erwarten
sein wird.

Nach Scaliger ist die Nachahmung nicht der
Zweck der Dichtung, sondern nur das Mittel zu dem
eigentlichen Zweck, dem Erfreuen und Belehren. "*Hic
enim finis (imitatio) est medius ad illum vltimum,
qui est docendi cum delectatione. Nanque Poeta etiam
docet, non solum delectat, vt quidam arbitrabantur.*"¹
Um dieses Ziel zu erreichen, muß sich der Dichter
an bestimmte Regeln halten. Sein Werk bedarf einer
gewissen Tiefe, andererseits darf es nicht eintonig
sein, sondern muß Abwechslung bieten, es muß im
Stil und in der Gedankenführung den Leser fesseln,
ohne daß das wiederum als absichtsvoll und zu gewollt
erscheint:

¹ I, Kap.1, S. 1. "Imitation however is not the
end of poetry, but is intermediate to the end.
The end is the giving of instruction in
pleasurable form, for poetry teaches, and does
not only amuse, as some used to think." Pad. S. 2

Quorum utunque consecuturi sunt ii, qui et res vero propriiores, ac sibiipsis semper conuenientes exequuti fuerint, et operam dederint ut omnia varietata condiantur. Nihil enim infelicius, quam saturare auditorem ante, quam expleatur. Quae enim epulae quibus fastidium pro voluptate pariat? Tertia res ea est, quam ego Efficaciam . . . Est autem vis quaedam tum rerum, tum verborum, quae etiam nolentem propellit ad audiendum. Quarta est suauitas, quae efficaciae illius vim vegetam deducit ex asperitate, cui saepenumero est affinis, ad certam temperationem. Haec esto igitur summa sic: Poetae prudentia, varietas, efficacia, suauitas. 1

Daß die Dichtung erfreut und belehrt hängt also bei Scaliger im wesentlichen von der Befolgung bestimmter Vorschriften ab. Im übrigen ist das 'delectare' mit dem 'docere' unlösbar verknüpft. Alles, was in der Kunst oder der Dichtung belehrend wirkt, erfreut auch zugleich:

Quia enim non in laetitia sola iucunditas sita est, sed ex quacumque disciplinae adaptione capi potest. Discit autem spectator quem ad modum picturarum quoque facies horribiles nihilo secius spectantur et iuuant. 2

¹III, Kap. 25. S. 113. "Now to realise these ends one's work must conform to certain principles. In the first place his poem must be deeply conceived and be unvaryingly self-consistent. then he must take pains to temper all with variety, for there is no worse mistake than to glut your hearer before you are done with him. What then are the dishes which would create distaste rather than pleasure? The third poetic quality is found but in few writers, and is what I would term vividness; . . . By vividness I mean a certain potency and force in thought and language which compels one to be a willing listener. The fourth is winsomeness, which tempers the ardency of his last quality, of itself inclined to be harsh. Insight and foresight, variety, vividness, and winsomeness, these, then, are the supreme poetic quality." Padelford, S. 53.

²III, Kap. 97. S. 147. "But to this is to be said that pleasure does not reside in joy alone, but

Wenn aber auch *doctio* und *delectatio* bei Scaliger als eng miteinander verbunden erscheinen, so haben sie doch eine ragmäßig sehr verschiedene Stellung. Das *principium docendi* bedeutet für Scaliger lediglich die Bindung der Kunst an das historisch Richtige. Der Dichter darf nicht bloß den Leser erfreuen, sondern er muß ihn auch von etwas real Wirklichem in Kenntnis setzen: "*Quippe omni commune hoc est orationi, vt audientem scire faciat vel rem, vel animum loquentis.*"¹ Sehr richtig bemerkt hierzu Brinkschulte: "Den Begriff des 'docere' hat Scaliger für die Poesie seines spezifischen Inhaltes völlig beraubt. . . . 'Docere' heißt demgemäß weiter nichts als 'etwas Juhres mitteilen'. Praktisch dient er somit dazu, den Inhalt des Kunstwerkes in den Grenzen der Naturwahrheit zu halten."²

Von ungleich größerer Bedeutung ist dagegen das *principium delectandi*. Freude ist die eigentliche Wirkung der Kunst. Sie wird hervorgerufen durch das, was dem Strebevermögen des Menschen angemessen ist. Für Thomas ware es das Sein, insofern es das Gute ist, für Sidney das Gute, insofern es das Schöne ist. Diese Freude erzeugt nun die Dichtung. Der Mensch wird auf sich selbst zurückgelenkt. Dadurch wird das Göttliche in ihm befreit, d.h. in der Freude gelangt es zum Bewußtsein.

Est enim letitia affectio animi in corpore sano. Causa affectionis est, quod vocant

in everything fitted to instruct, and that the spectator does receive instruction. Thus a picture may contain ugly faces, but none the less do we look at it and enjoy it." Padelord, S. 66.

¹I, Kap. 1.S.1. "Whenever language is used, the purpose, of course, is to acquaint the hearer with a fact or with the thought of the speaker." Padelord. S. 2.

²Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen. Bonn, 1914. S. 29

Philosophi, obiectum adaequatum voluntati.
 Per Poesin autem reflectitur anima in seipsam,
 atque promit e coelesti suo penu quod
 diuinitatis inest: quae pars ne perpetuis
 quidem haustibus exhariri potest. ¹

Was die Dichtung zur Kunst macht, ist damit das
 'delectare'. während das 'docere' nur dazu dient,
 die Grenzen der Kunst abzustecken, die die Dichtung
 nicht überschreiten darf.

Es ist ein Irrtum anzunehmen, daß das 'prodesse'
 und 'delectare' des Horaz unkritisch von der Renaissancepoetik
 übernommen wird. Man wird bei jedem
 einzelnen Dichter immer wieder zu fragen haben, in
 welcher Weise diese Begriffe gebraucht werden. Dabei
 ist es erstaunlich festzustellen, daß von einem bedeutenden
 Teil der Dichtungstheoretiker der Renaissance das 'docere'
 völlig abgelehnt wird. Sehr deutlich sagt Castelvetro:
 "Poesia è stata trovata principalmente per diletto,
 e non per utilità, come Aristotele ha mostrato."² Die Funktion
 der Dichtung liegt nach Castelvetro einzig und allein im
 Erfreuen, das allerdings nicht als unverbindliches
 Spenden von Vergnügen mißverstanden werden darf,
 sondern durchaus eine bildende Funktion hat. Diese
 Funktion der Dichtung ist nicht ihr Zweck, sondern
 ihre Wirkung, denn die Dichtung spendet Freude,
 weil sie Nachahmung ist. Castelvetro sagt dazu:

. . . di porgere per rassomiglianza diletto

¹I, Kap. 2, S. 4. "Pleasure or gladness is a mental condition enjoyed by a perfectly healthy person; it is occasioned by what the philosophers are pleased to call an adequate object of desire. Through poetry, indeed, the spirit is turned back upon itself, and it draws forth from its inner sanctuary, which is, indeed, an inexhaustible spring, that which inheres therein from the divine life." Pad. S. 13 f.

²Poetica, S. 275. Die Dichtung findet ihren Sinn im Erfreuen und nicht im Nutzen, wie Aristoteles gezeigt hat.

agli ascoltatori, lasciando il trovamento della verità nascosta della cose naturali o accidentali philosopho e all' artista, con la loro propria via di dilettere molto lontana da quella del poeta. 1

Castelvetro sieht die Aufgabe des Dichters nicht darin, die Dinge der empirischen Wirklichkeit, die nur akzidentell wahr sind, darzustellen. Darin unterscheidet er sich auch nicht von Scaliger, wohl aber darin, daß Scaliger gerade mit diesen Dingen das principium docendi verbindet, das für Castelvetro ohne Bedeutung ist.

In ähnlicher Weise argumentiert auch Torquato Tasso. In der Ablehnung des principium docendi als Zweck der Dichtung schließt er sich ganz Castelvetro an, wenn er auch einräumt, daß nicht jede Freude das Ziel der Dichtung sein dürfe.

Jocopo Mazzoni begnügt sich nicht damit, das 'docere' als Zweck der Dichtung abzulehnen, sondern stellt die Frage, ob die Dichtung überhaupt einen anderen Zweck haben kann ausser dem der Nachahmung.

I say then it would appear strange, and with good reason, if one should seek to discover from writers whether delight or something useful is the end of poetry. For it is true that poetry is an imitative art and each imitative art has the image as its object, and that the image, as I have already said, is good for nothing except to represent and to imitate, it appears as a consequence, that poetry has no other end than to represent and to imitate. Then it is unreasonably asked if the end of poetry is the useful or the delightful. I add that if the useful or the delightful were the end of poetry it would not be an imitative art. 2

¹Poetica, S. 29. "the poet's function is . . . by means of this semblance (besser wäre: by imitation) to give delight to his readers; he should leave the discovery of the truth hidden in natural or accidental things to the philosopher and the scientist, who have their own way of pleasing or giving profit which is very remote from that of the poet." Gilbert, Literary Criticism. New York, 1940. S. 307.

²On the Defence of the Comedy. Gilbert, S. 375 f.

Mazzoni weist darauf hin, daß die Dichtung, wenn sie eindeutig als Nachahmung bestimmt wird, kein anderes Ziel haben kann, als eben nachzuahmen. Der Gegenstand der Dichtung ist das allein Bestimmende, nicht die Bedürfnisse oder ein Sollen des Lesers. Wenn Sidney der Dichtung einen ungleich höheren Wert zuerkennt als den Wissenschaften, dann aus dem gleichen Grunde, weil nämlich die Dichtung im Gegensatz zu den Wissenschaften an keinen Zweck gebunden ist. Der Zweck der Dichtung ist die Nachahmung. Eng verbunden damit ist der Gedanke der medialen Funktion der Dichtung. Der Dichter kann darum keinen Zweck verfolgen, weil er in das, was durch ihn offenbar wird, nicht eingreifen darf. Das Gleiche sagt auch Fracastoro: ". . . poeta vero per se nullo alio mouetur fine nisi simpliciter bene dicendi circa vnum quodque propositum sibi."¹

Der kurze Überblick über einige Schriften der italienischen Renaissance dürfte gezeigt haben, daß von dort aus keine Erklärung dessen zu erwarten ist, was die Begriffe 'teach' und 'delight' bei Sidney bedeuten. Die Begriffe 'docere' und 'delectare' werden von Mazzoni als Ziele der Dichtung ganz abgelehnt, weil sie dem Gedanken der Nachahmung widersprechen. Tasso und Castelvetro sehen den Zweck der Dichtung lediglich im 'delectare'. Da wo beiden Begriffe noch lebendig sind, wie etwa bei Scaliger, hat sich ihr Sinn vollkommen gewandelt. Das principium docendi markiert bei Scaliger die Grenzen der Kunst und ist weit davon entfernt, die moralische Belehrung als Aufgabe der Dichtung zu kennzeichnen.

Noch weniger helfen uns die Verteidigungsschriften der englischen Renaissance, die Funktion der Dichtung nach der Theorie Sidneys zu bestimmen.

¹S. 158. "But the poet as a poet is inspired by no other aim than simply to express himself well about anything that proposes itself to him." S. 60.

Selbst die 'Defence' Sidneys darf nur sehr vorsichtig herangezogen werden. Es ist selbstverständlich, daß gegen ber den Angriffen der Puritaner, die der Dichtung Unmoral vorwerfen, gerade die Fähigkeit der Dichtung, moralische Lehren zu erteilen, in den Verteidigungsschriften herausgestellt werden mußte. Bei einer Analyse der Dichtungstheorie Sidneys kann es sich aber nicht darum handeln, die Mittel zu untersuchen, mit denen sich Sidney und die Theoretiker der Renaissance gegen die Angriffe der Puritaner zur Wehr setzten. Dagegen bleibt zu fragen, was nach Sidney die Funktion der Dichtung ist. Das sind zwei verschiedene Dinge, die in Sidneys 'Defence' allerdings vermischt sind und erst durch einen sorgfältigen Vergleich mit seinem Gesamtwerk getrennt werden können. Sidneys 'Defence' ist eben eine Verteidigungsschrift, in der viele Dinge nur für einen bestimmten Zweck gesagt werden und darüber hinaus für eine Untersuchung seiner Dichtungstheorie ohne jeden Wert sind. Es muß einfach in die Irre führen, die 'Defence' allein zur Grundlage für eine solche Untersuchung zu machen. Wenn man das Gesamtwerk heranzieht, wird man dann allerdings feststellen, daß die 'Defence' bereits alle Elemente der Dichtungstheorie Sidneys enthält.

Allein der Umstand, daß Sidney niemals an eine Veröffentlichung seiner Dichtung dachte, paßt sehr schlecht zum Bild eines Mannes, der die Aufgabe der Dichtung in der moralisch-didaktischen Unterweisung des Lesers gesehen haben soll. Nur wenige ausgewählte Freunde bekommen Sidneys Dichtung zu Gesicht. Die Wendung an die breite Öffentlichkeit, die den Didaktiker auszeichnet, fehlt bei ihm völlig. Seine Werke erscheinen erst Jahre nach seinem Tode, erreichen dann aber eine große Zahl von Auflagen. 1590 erscheint die 'Arcadia', herausgegeben von der Schwester und von Freunden,

1591 gleich in 3 Auflagen der Sonettzyklus 'Astrophel and Stella' und erst 1595, also 9 Jahre nach Sidneys Tod, die 'Defence'. Für die Beantwortung der Frage, was nach Sidney die Aufgabe der Dichtung ist, scheinen diese Tatsachen nicht ohne Belang zu sein. Man sollte sie registrieren, wenngleich eine gewisse Vorsicht in der Beurteilung geboten ist.

Stellt man die Äußerungen Sidneys in 'Astrophel and Stella' und in der 'Arcadia' über Anlaß, Aufgabe und Zweck der Dichtung zusammen, so macht man die erstunliche Feststellung, daß dort von einer Bestimmung der Dichtung als Belehren und Erfreuen kaum die Rede ist. In der Widmung der 'Arcadia' an seine Schwester schreibt Sidney:

Now, it is done onelie for you, onely to you:
if you keepe it to your selfe, or to such
friendes, who will weigh errors in the bal-
lance of good will, I hope, for the fathers
sake, it will be pardoned . . . In summe, a
young head, not so well stayed as I would it
were, (and shall be when God will) having many
many fancies begotten in it, if it had not ben
in some way delivered, would have growen a
monster, and more sorie might I be that they
came in, then that they got out. 1

Die Dichtung ist nur für einen kleinen, eng begrenzten Kreis bestimmt, für die Schwester und einige Freunde. Für den Dichter bedeutet die Dichtung Befreiung von den Gesichtern, die ihn bedrängen, die in seinem Herzen zu Ungeheuern anschwellen könnten. Die 'fancies' sind keine Produkte menschlicher Einbildungskraft, sie stürmen von aussen auf den Dichter ein, der sie in seinem Werk zu bannen versucht. Dieser ernste Ton wird gemildert durch eine weitere Bemerkung: "Read it then at your idle times, and the follies your good judgement wil finde in it, blame not but laugh at."² Für die Leserin soll die 'Arcadia'

¹I, S. 3

²I, S. 4

dennach kurzweilige Beschäftigung in den Mußestunden sein, sie soll Freude schenken.

Man mag einwenden, daß die Widmungen in der englischen Literatur der Renaissance nicht zu ernst genommen werden dürfen, denn sie sind eine modische Erscheinung, voller ständig wiederkehrender Formeln, die übernommen und verwandt werden, ohne daß damit ein besonderer persönlicher Gehalt ausgedrückt werden soll. Das ist vielleicht richtig, aber wohin man bei Sidney den Blick auch richtet, überall findet man die gleiche Darstellung der Aufgabe der Dichtung, die auch schon die Widmung der 'Arcadia' an seine Schwester beherrscht.

Come let me write, and to what end? to ease
A burthened hart, (how can words ease, which are
The glasses of thy daily veing care?)
Oh, cruell fights well pictured forth doe please.

What idler thing than speake and not be heard?
What harder thing than smart and not to speake? ¹

Der Dichter führt ein Zwiegespräch mit sich selbst. Er dichtet, um Frieden zu finden, um die Qualen des Herzens zu lindern. Aber werden Worte helfen können, werden sie nicht vielmehr das Leid erneut beschwören? Und doch, die Dichtung verwandelt die grausamen Kämpfe im Inneren zur Freude. Das 'pictured forth' erinnert an das 'figuring forth', mit dem Sidney die Nachahmung definierte. Auch hier ahmt der Dichter sein Leid nach, d.h. er transzendiert den eigenen Kummer und stellt ihn in einen größeren Zusammenhang. Von den Gegenständen der Nachahmung heißt es bei Sidney, daß sie sichtbar werden "in their owne naturall states"² und damit in ihrer Beziehung zum unwandelbar Guten, von dem jede wahre Freude ihren Ausgang nimmt. Es mag schwer sein, wenn die

¹ II, S. 256. A. A. St. XXXIV.

² Def. S. 15.

Worte des Dichters ungehört verhallen, aber es ist für den Dichter noch schwerer, sein Leid ungenannt in sich bergen zu müssen.

In dem berühmten Sonett, das mit dem Vers beginnt: "Come Sleepe, o Sleepe, the certaine knot of peace" erfleht der Dichter vom Schlaf Erlosung von der Verzweiflung.

. . . shielde me from out the presse
Of these fierce darts, Dispayre at me doth
throw;
O make in me those civill warres to cease:
I will good trybute pay if thou doe see. 1

Die Sonette in 'Astrophel and Stella' hängen in hohem Maße inhaltlich zusammen. Das nächste Sonett wird eingeleitet von dem Vers: "As good to write, as for to lie and groane."² Dasselbe, was der Schlaf zu bringen vermag, die Beruhigung und Befreiung des Herzens, vermag auch die Dichtung.

Immer wieder wird die trostspendende Funktion der Dichtung von Sidney betont:

Yf throughe myne eares perse any Consolacyons,
By wyse Discourse, sweete Tunes or Poettes
fiction . . . 3

An einer anderen Stelle sagt Geron zu Philisides:

Doo not thy hart, to playntiul Custome bringe,
But let us singe, sweete tunes doo passions ease.⁴

Besonders die Satze, in denen in der 'Arcadia' der Übergang von der erzählenden Prosa zu einigen Versen vollzogen wird, lassen erkennen, welche Funktion

¹II, S. 258. A.a.St., XXXIX.

²Ib. XL.

³IV, S. 143.

⁴IV. S. 68.

die Dichtung hat. So heißt es von Basilius: " . . . his Inwarde Muses made hym in his best Musick sing this madrigall: . . . "¹ Die Verse der Philoclea werden eingeleitet mit dem Satz: "Shee obaydient to hym, and not unwilling to disburden her secrett passyon, made her sweete voyce bee hearde in these wordes: . . . "² In der Dichtung sucht die Dichterin Philoclea - Dichterinnen und Dichter sind alle bedeutenden Figuren in Arcadien - Erleichterung von dem, was sie bedrängt. Aufschlußreich ist auch, was in diesem Falle der Hörer von der Dichtung erwartet. Basilius, der Vater Philocleas, hatte sie zu dem Gedicht aufgefordert: " . . . singe some thinge that may divert my thoughtes from the Continuall Taste of theyre Ruynous Harboure."³ Die Dichtung soll den Geist und die Gedanken des Menschen in höhere Sphären lenken, damit sie die Gebrechlichkeit ihrer irdischen Wohnung nicht ständig spüren müssen.

Hier schließt sich die Frage an, was eigentlich die Gedanken, die 'thoughts', für Sidney bedeuten. Sie sind nicht nur einfach das Prinzip des Geistigen im Menschen, wie es aus den Worten des Königs Basilius hervorzugehen scheint. In dem Lied der Zelmane stehen die Verse:

My thoughts imprisonde in my secrett woes,
With flame breathes doo issue oft in sound. 4

In der Dichtung erhalten die 'thoughts', die sonst zu schweigender Gefangenschaft bestimmt sind, eine Stimme. Dichtung als Befreiung ist immer auch Befreiung von den bedrängenden 'thoughts'. "And weare

¹IV, S. 195.

²IV, S. 196.

³IV, S. 195 f.

⁴I, S. 257.

I deade, noe thoughts should me torment."¹ Der Inhalt der 'thoughts' kann aber auch kostbar und beglückend sein. So heißt es von Pamela: " . . . She entrusted the treasure of her thoughtes in these verses: . . . "² Die 'thoughts', die in der Dichtung dargestellt werden, sind für Sidney nicht die Produkte des eigenen Geistes, der eigenen Einbildungskraft, sondern sie werden dem Dichter gleichsam vom Gegenstand der Dichtung eingepflanzt. "There is no one beam of those thoughts you have planted in me, but is able to discerne a greater cloud then you doo goe in."³ Gynecia spricht diese Worte zu Pyrocles, den sie liebt. Dem Gegenstand der Liebe entstammen also die 'thoughts'. Aber sie kommen auch vom Gegenstand der Erkenntnis: "Eche sighte Drawes on a thought. thoughte mother of scyence."⁴ Der Gegenstand der Dichtung ist das Gute, als Schönheit ist es Gegenstand der Liebe, als Wirklichkeit ist es erkennbar. Von diesem Gegenstand gehen die 'thoughts' aus. Wenn sie der Dichter gestaltet, dann gestaltet er nicht das Private und ganz Eigene, sondern er ahmt etwas nach, das unabhängig von ihm existiert. In der 'Arcadia' sagt Pyrocles: "They are never alone (Said I) that are accompanied with noble thoughts."⁵ Edle Gedanken sind wie Gefährten, in deren Gesellschaft man sich wohlfühlt. In den Gedanken ist die Schönheit und das Wesen der Dinge gegenwärtig. Von hier aus läßt es sich verstehen, wenn es in einem Sonett heißt: "My words I know doe well sette forth my mind."⁶ Die Worte des Dichters

¹II, S. 341.

²II, S. 24.

³I, S. 149.

⁴IV, S. 157.

⁵I, S. 38.

⁶II, S. 260. A.a.St. XLIV.

dienen dazu, das auszudrücken, was er mit den Augen seines Herzens sieht.

Das also ist der Zweck des Dichtens: Befreiung von den gefährdenden Gesichtern, die Sehnsucht, Frieden und Trost für das leidende Herz zu finden, die Verwandlung des Schmerzes in Freude. Der Hörer dagegen erwartet von der Dichtung die Erlösung des Geistes aus den Klammern des Stofflichen. Nirgendwo finden wir auch nur die Spur einer Andeutung, die Dichtung verfolge den Zweck moralischer Unterweisung. Es ist ein völlig absurder Gedanke, sich vorzustellen, daß Philoclea, wenn sie den Reichtum und den Schatz ihrer Gedanken einigen Versen anvertraut, ihre Umgebung damit zu belehren versucht. Aber zu dieser Theorie muß man kommen, wenn man von Sidneys Werk nur die 'Defence of Poetrie' kennt, die dann natürlich in wesentlichen Teilen nicht zu verstehen ist. Die Begriffe 'teach' und 'delight' bilden ein wichtiges Glied in dem sehr geschlossenen System der Dichtungstheorie Sidneys, aber sie bezeichnen nicht den Zweck des Dichtens und auch nicht den Zweck der Dichtung. Sie dem Gegensatzpaar Ethik und Ästhetik unterzuordnen, ist genauso verfehlt wie die Annahme, das 'teach' bestimme die Dichtung inhaltlich, das 'delight' dagegen formal. Diese Gegensätze existieren bei Sidney nicht, wohl aber zwei andere, die für seine Dichtungstheorie von fundamentaler Bedeutung sind. Der eine ist Wirklichkeit und Erscheinung, der andere Erkenntnis und Liebe. Die Wirklichkeit ist der Gegenstand der Dichtung im Unterschied zur bloßen Erscheinung, an die die Wissenschaften gebunden sind. Erkenntnis und Liebe bezeichnen die Relation des Dichters zu seinem Gegenstand. Der Dichter wird zum Dichter nur durch Erkenntnis und Liebe. Die Begriffe 'teach' und 'delight' spiegeln die Begriffe Erkennen und Lieben wider. Das principium docendi bedeutet, daß die Dichtung den Leser zu der Erkenntnis dessen führt, was der Dichter erkannt hat, das principium

delectandi hingegen heißt, daß der Leser zu der Liebe dessen bewegt wird, was auch der Dichter liebt.

Wenn nun aber nicht die Dichtung den Dichter zu dem macht, was er ist, sondern allein Erkenntnis und Liebe, dann bedeutet das noch nicht, daß die Dichtung zweckgerichtet ist, der Dichter also das Ziel verfolgt, auch den Leser zur Erkenntnis und Liebe hinzuführen. Der Zwang zu dichten geht vom Gegenstand der Dichtung aus und von dem, was dieser Gegenstand im Dichter bewirkt.

Princesse of beautie, for whose onely sake,
The raynes of love I love, though never slake;
And joy therin, though Nations count it shame:
I begge no subject to use eloquence,
Nor hidden waies to guide Philosophie
Looke at my hands for no such quintessence,
But know that I in pure simplicitie,
Breathe out the flames which burne within my hart,
Love onely leading me into this arte. 1

Darf man diese Verse weniger ernst nehmen als manche Stelle in der 'Defence'? Es wird hier deutlich gesagt: Der Dichter sucht keinen Stoff, der nur als Mittel dient, die eigenen Ziele zu verwirklichen, oder der zum Anlaß genommen wird, das Redetalent zu erweisen. Sidney wehrt sich auch dagegen, als Philosoph mißverstanden zu werden. Man erinnert sich, Philosophie ist in den Augen Sidneys immer Moralphilosophie. Gegen den Verdacht, er wolle mit seiner Dichtung belehren, die Dichtung sei Moralphilosophie im Gewande angenehmer Unterhaltung, wehrt sich Sidney nun ständig in seinen Sonetten. Der Dichter verfolgt keinen Zweck, sondern läßt nur die Flammen ausströmen, die in seinem Herzen brennen. Das, was in der Liebe begreifbar wird, sucht sich Befreiung im Gedicht. Der Dichter leiht nur seine Stimme, er ist nur Medium eines anderen, das durch ihn hindurch tönt.

¹II, S. 254. A.a.St. XXVIII.

For nothing from my wit or will doth flowe:
 Since all my wordes thy beautie doth indite,
 And Love doth hold my hand, and makes me write. 1

Nicht der Dichter schreibt, um etwas zu sagen, sondern die Liebe führt seine Hand und erschafft das Gedicht. Auch in der 'Arcadia' finden wir einen ähnlichen Gedanken ausgedrückt. Die Liebe allein ist die Ursache der Dichtung.

As without breath, no pipe doth move
 No musike kindly without love. 2

Diese Verse stehen am Beginn der Eklogen in der 'Arcadia', Wie erst der Atem im stummen Instrument den Klang erzeugt, so bringt erst die Liebe die Dichtung hervor. Die Dichtung ist die Tochter der Liebe.

Neben der Liebe ist die Erkenntnis die Ursache der Dichtung.

They that heav'n have knowne, do say
 That who so that grace obtaineth,
 To see what faire sight there raigneth,
 Forced are to sing alway. 3

Wer das Wesen der Dinge, die 'andere Natur' erkannt hat, dem ist es nicht mehr vergönnt zu schweigen. Er ist gezwungen, immerzu zu singen.

Lieben und Erkennen zeichnen den Dichter aus, und sie sind auch die eigentlichen Ursachen der Dichtung, nicht aber irgendein Zweck. Lieben und Erkennen spiegeln sich im 'teach' und 'delight'. Wir müssen noch einmal die Stelle betrachten, wo Sidney von den wahren Dichtern sagt:

¹II, S. 278. A.a.St. XC.

²I, S. 127.

³II, S. 304.

For these indeed do meerly make to imitate,
and imitate both to delight and teach, and
delight to move men to take that goodnesse
in hand, which without delight they would flie
as from a stranger; and teach to make them
know that goodnesse wherunto they are moved. 1

Die Dichtung ist bloße Repräsentation ihres Gegenstandes. Sie ist weder Zweck für etwas noch Zweck in sich, weil sie im Grunde keine Existenz besitzt, denn was wirklich ist, ist nur ihr Gegenstand. Die Dichtung aber geht in der Repräsentation auf. Und darum wirkt auch nicht die Dichtung, sondern der Gegenstand der Dichtung, das Gute. "Why was she not suffered to live, to teach the world perfection?"² Das Gute oder das Schöne ist erst das Wirkende. Das geht auch aus der Bemerkung Sidneys hervor, die er anlässlich der Besprechung der heroischen Dichtung macht: "For as the Image of each Action stirreth and instructeth the minde, so the loftie Image of such woorthies, most enflameth the minde with desire to bee woorthie: and enformes with counsaile how to be woorthie."³ Die Handlung selbst kann weder 'belehren' noch 'erfreuen', denn sie ist zufällig, die Dichtung stellt ihr Bild (image) da, die Handlung also, wie sie eigentlich ist. Damit wird sie in ihrer Relation zum Guten offenbar. Und dieser Gegenstand ist es, der zu 'belehren' und zu 'erfreuen' vermag, nicht die Dichtung oder der Dichter. Wenn es von dem Dichter heißt, daß er erfreut, indem er zum Guten hinbewegt, und lehrt, indem er die Erkenntnis des Guten vermittelt, so ist das Hinbewegen und Belehren etwas, was nur mittelbar von ihm ausgeht, denn der Dichter ahmt lediglich nach. So wird vom Dichter in der 'Defence' gesagt: " . . . Since his effects be so good as to teach goodnes and

¹Def. S. 10

²I, S. 487.

³Def. S. 25.

delight the learners of it . . . " ¹ Die Wirkung, die vom Dichter und der Dichtung ausgeht, darf nicht verwechselt werden mit einer Absicht und einem Zweck. Das Gute selbst offenbart in der Dichtung seine Wirklichkeit und Schönheit und leiht sich hierfür nur die Stimme des Dichters, es gibt sich zu erkennen, und mit der Erkenntnis zieht es zugleich die Liebe der Menschen zu sich. Dieses Gute ist ein Sein und kein Tun. Daß die wahre Erkenntnis des Guten und die wahre Liebe zum Guten dann auch das Handeln des Menschen bestimmen, ist die feste Überzeugung Sidneys, denn der Liebende strebt danach, dem Gegenstand der Liebe ähnlich zu werden, und der Erkennende sucht dafür die richtigen Mittel einzusetzen, aber diese Überzeugung ist nicht der Angelpunkt von Sidneys Dichtungstheorie, wenn sie auch in der 'Defence' aus einleuchtenden Gründen überbetont wird.

Die Begriffe 'teach' und 'delight' bilden bei Sidney eine untrennbare Einheit. Wenn Sidney spricht von dem "delightfull teaching whiche is the ende of Poesie" ², eine Wendung, die er mehrfach gebraucht, dann darf das nicht so aufgefaßt werden, als ob das 'Belehren' das Hauptziel der Dichtung wäre, das 'Erfreuen' dagegen nur die nähere Bestimmung dieses Zieles. Unweit von dieser Stelle spricht Sidney nämlich auch von der "teaching delightfulness" ². Die Begriffe sind in ihrer Stellung also durchaus vertauschbar. So wie das Schöne und das Wirkliche sachlich identisch und nur begrifflich voneinander verschieden sind, so ist es auch mit dem Lieben und Erkennen und mit dem Bewegen und Erlernenlassen. In ihrer Einheit stehen sie auf einer ganz anderen Stufe als isoliert voneinander. 'Teach' und 'delight' drücken ein

¹Def. S. 26.

²Def. S. 41.

und denselben Sachverhalt aus.

Wenn bedeutende Theoretiker der italionischen Renaissance das principium docendi ablehnen, dann deswegen, um dem Mißverständnis vorzubeugen, es bezeichne eine didaktische Absicht des Dichters. Dabei darf nicht übersehen werden, daß in diesen Fällen das 'delectare' gewisse Funktionen des 'docere' mit übernimmt. Der Gefahr einer solchen Mißdeutung des 'docere' entgeht Sidney, indem er das principium docendi vom principium delectandi her bestimmt und umgekehrt. Die Bereicherung, die damit der Begriff des 'teach' erfährt, versuchten wir parallel zu setzen mit der Wandlung von der Kenntnis zur Erkenntnis. Auf dieser Stufe erweisen 'teach' und 'delight' ihre sachliche Identität, weil in der wahren Erkenntnis bei Sidney die Liebe immer schon mitgegeben ist, genauso wie in der wahren Liebe die Erkenntnis.

Die Begriffe 'teach' und 'delight' spiegeln sich im Werk Sidneys in vielfältiger Weise. Wenn Musidorus einige Verse an Pamela schreibt, dann mußten diese zu einer Erkenntnis führen und gleichzeitig zu bewegen verstehen. Das geht auch deutlich aus dem Text hervor, wenn da von Musidorus gesagt wird: ". . . at last he yielded, since he was banished her presence, to seeke some meanes by writing to shew his sorrow, and testifie his repentance."¹ Musidorus will nicht einfach seinen eigenen Kummer und seine eigene Reue Pamela mitteilen, dazu brauchte er kein Gedicht zu schreiben, sondern er will sie erkennen lassen, was Kummer und Reue in ihrem Wesen eigentlich sind. Und erst dann wird sie bewegt werden können. Kritisch überdenkt Musidorus sein Gedicht: "Here Sorow was not inough expressed; there he seemed too much for his owne sake to be sory. This sentence rather shewed art, then passion; that sentence rather foolishly passionate, then forcibly moving."² Das Gedicht muß also bewegen können, aber

¹I, S. 356.

²Ib.

das wird es nur dann, wenn es mehr erkennen lässt als nur die eigene, persönliche Leidenschaft des Dichters. Die Wendungen 'foolishly passionate' und 'forcibly moving' sind Gegensätze, die einander ausschließen. Andererseits darf das Gedicht nicht zu reiner Kunstlichkeit erstarren, denn dann würde es in gefügten Formeln zwar die Kenntnis von Kummer und Reue vermitteln, aber eben auch nicht bewegen können. Der Dichter formt die objektive Wirklichkeit, die er nachahmt, zwar nicht um, andererseits referiert er sie auch nicht teilnahmslos, denn er wird von ihr ja zur Dichtung gezwungen. Er muß sie gleichsam zuerst erlitten haben, ehe er sie darstellt. Gerade an dieser Stelle wird es deutlich, wie sehr die Begriffe 'teach' und 'delight' bei Sidney inhaltlich verschmolzen sind.

Den gleichen Sachverhalt kann man von einem Sonett in 'Astrophel and Stella' ablesen:

Stella oft sees the very face of woes
 Painted in my bawrinkled stormie face:
 But cannot skill to pittie my disgrace;
 No though the cause Heereof herselfe she knowes.
 Yet Hermes late, a fable who did show,
 Of Lovers never knowne, (a pittious case)
 Pittie thereof got in her breast such place,
 As from her eyes, a Spring of teares did flow. ¹

Es ist eigentümlich, das Leid des Dichters selbst kann das Herz Stellas nicht bewegen, obwohl sie den Kummer bemerkt und den Grund davon sehr gut kennt. Erst das in der Dichtung dargestellte Leid bewegt sie zu Tränen, wenngleich die Geschichte der unglücklichen Liebe, die Hermes erzählt, 'fained', also ersonnen, erdichtet ist, wie es in dem nächsten Vers des Sonetts heißt. Dieses Erdichten, Ersinnen muß man im Zusammenhang sehen mit dem Begriff Nachahmung. Es ist keine romantische Kategorie. Das

¹II, S. 260. A.A.St. XLV.

'Ersinnen' des Dichters ist die Nachahmung des objektiv Wirklichen im Gegensatz zu der Darstellung des empirisch Wirklichen. Es ist keineswegs ein Erdichten von Luftschlossern.¹ Das wahrhaft Seiende wird ersonnen, nachgeahmt. Und das bewegt, weil es die wirkliche Struktur des Gegenstandes, in diesem Falle das Unglück zweier Liebender, erkennen läßt.

But if the question be for your owne use and learning, whether it be better to have it set downe as it should be, or as it was; then certainly is more doctrinable, the fained Aeneas in Virgill, then the right Aeneas in Dares Phrygius. 2

Der Gegenstand, wie er in der Dichtung nachgeahmt wird (fained), wird in seinem wahren Sein erkennbar. Nur was in Wirklichkeit erkennbar ist, kann auch bewegen. Man könnte ebenso gut umgekehrt sagen, das, was bewegt, ist in seinem eigentlichen Sein auch erkennbar.

Es ist nicht zu übersehen, daß die angeführte Stelle aus der 'Defence' hart auf der Grenze zwischen der Dichtungstheorie Sidneys und der 'Defence' als Verteidigungsschrift steht. Gerade hier vermischen sich diese beiden Ebenen gefährlich und verführen zu Fehldeutungen. Nun ist es zwar nicht unsere Aufgabe, die Linie der Verteidigungsargumente in der 'Defence' nachzuzeichnen, immerhin bleibt aber festzustellen, daß da, wo das 'more doctrinable' neben seiner eigentlichen Bedeutung, nämlich Vermittlung wahrer Erkenntnis, als Verteidigungsargument benutzt, den Nebensinn erhält, 'Vermittlung von moralischer Belehrung', sich damit auch automatisch das 'faine' in seinem Begriffsinhalt wandelt. Es ist dann nicht mehr als Nachahmen aufzufassen, sondern heißt: Reine Erfindung zu einem

¹Vgl. Def. S. 8.

²Def. S. 16.

Zweck. Diese letzte von der Situation der 'Defence' her immerhin verstehbare Bedeutung ist aber mit der Dichtungstheorie Sidneys nicht zu vereinbaren.

An nicht wenigen Stellen kann man auch schon in der 'Defence' die wirkliche Bedeutung von 'teach' und 'delight' aufweisen. So sagt z.B. Sidney von der Tragödie: " . . . Tragedie, . . . that with stirring the affects of Admiration and Comiseration, teacheth the uncertaintie of this world, and uppon how weak foundations guilden roofes are builded."¹ Die Tragödie bewegt, sie ruft Bewunderung und Mitgefühl hervor, und sie führt damit zur Erkenntnis der Unsicherheit dieser Welt. Auch hier bedeutet das *principium docendi* nichts anderes als Erkennenlassen.

Zu einem tieferen Verständnis der Bedeutung von 'teach' und 'delight' wird man aber erst kommen, wenn man überlegt, was Lieben und Erkennen bei Sidney bedeuten; denn der in der Dichtung dargestellte Gegenstand bewirkt beim Leser nichts anderes, als er zunächst beim Dichter bewirkt. Einen ersten Zugang zu diesem Problemkreis gewährt das Gebet des Musidorus:

Musidorus looking up to the starres, O mind
of minds said he, the living power of all
things . . . accept into thy favorable eares
this prayer of mine. Yf I may any longer
hold out this dwelling on the earth, which
is called a life, graunt me abilitie to
deserve at this Ladies handes the grace
shee hath shew deunto me; graunt me wisdom
to know her wisdom, and goodnes to encrease
my love of her goodnes, that all mine owne
chosen desires, be to my selfe but second
to her determinations. 2

Man wird hier die Liebe ebensowenig als psychologisches Phänomen deuten dürfen wie die Erkenntnis

¹Def. S. 23.

²II, S. 123 f.

als Kategorie des Verstandes.¹ Liebe und Erkenntnis sind die spezifisch dichterischen Möglichkeiten, den gottlichen Kosmos in seiner Tiefe zu durchdringen. Von der Sidney-Literatur wird dieses Gebot des Musidorus weitgehend als blasphemisch angesehen. Das ist es aber keineswegs, denn was Musidorus von dem allmächtig Guten, der lebendigen Kraft aller Dinge erfleht, ist etwas anderes als nur die Vermehrung der Liebe zu der bestimmten Geliebten. Diese Geliebte kann ja nur deshalb Gegenstand der Liebe sein, weil sie das Gute als Wert, d.h. als das Schöne verkörpert. " . . . for if we love vertue, in whom shal we love it but in a vertuous creature? without your meaning be, I should love this word vertue, where I see it written in a book."² Die Liebe zum Guten ist nur da möglich, wo der Gegenstand der Liebe in einer Gestalt sichtbar und er-

¹ Am ehesten könnte man noch die Liebe, wie sie in 'Astrophel and Stella' dargestellt ist, unter einem psychologischen Vorzeichen betrachten, denn das Thema vieler Sonette ist der Widerstreit zwischen der Liebe, die zum Guten hinführt, und dem eigenen Verlangen.

Thy selfe dost strive all mindes that way to
move:
Who marking thee, which art indeede most faire,
See while thy beautie drives my hart to love,
As fast thy vertue bends that love to good;
But ah, Desire still cries, give me some food.
(II, S. 271. A.a.St. LXXI.)

In einem anderen Sonett heist es:
Vertue (alas) now let me take some rest,
Thou set'st a bate betweene my love and me.
(II, S. 244. IV.)

Aber dieser Kampf zwischen Liebe und Verlangen wird bestanden. Das ungeordnete Streben weicht der ewigen Liebe:

Leave me o Love, which reachest but to dust.
And thou my mind aspire to higher things:
Thou' farewoll world, thy uttermost I see,
Eternall Love maintaine thy life in me.
(II, S. 322.)

²I, S. 80.

kennbar wird. Die Parallelität von Liebe und 'delight' wird hier überaus deutlich. Die Philosophen konnten zur Liebe nicht bewegen, weil sie das Gute nur als einen gestaltlosen Begriff darstellten. Sidney sagte von ihnen: " . . . the force of delight being barred them."¹ Wenn Musidorus von dem 'mind of minds' Erkenntnis und Liebe erbittet, dann ist der Gegenstand, der dadurch erfasst werden soll, nicht etwas, was vom Göttlichen verschieden ist, sondern der Gegenstand ist das Göttliche oder das Gute selbst.

Lieben und Erkennen sind die einzigen Möglichkeiten für den Dichter, das Leben überhaupt ertragen zu können, oder, um es von der Ebene des Lesers her zu sehen, erst durch die Dichtung wird das Leben wert, gelebt zu werden. "O Jupiter . . . how happens it, that Beautie is only confined to Arcadia?"² Wie die Schönheit auf das Dichterland begrenzt ist, so wird sie erst sichtbar in der Dichtung.

Liebe setzt die Ähnlichkeit dem Gegenstand der Liebe voraus. Um das Gute lieben zu können, d.h. um ihm ähnlich zu werden, muß der Mensch selbst gut sein. Nur das der eigenen Natur Angemessene ist anstrebbbar. Das gleiche gilt ohne Einschränkung auch für die Erkenntnis. Darum bittet Musidorus um Weisheit und Gutheit, um die Weisheit erkennen und um das Gute lieben zu können. Wieder drängt sich eine Parallele zu dem Gebrauch des Begriffes 'delight' in der 'Defence' auf: "For delight wee scarcely doo, but in thinges that have a conveniencie to our selves or to the generall nature . . ."³ Zum Vergleich sei eine Stelle von Thomas angeführt: "Nihil inclinatur, nisi in aliud simile et conveniens."⁴ Das Konveniente als Kon-

¹ Def. S. 33.

²I, S. 54.

³Def. S. 40.

⁴Thomae Aquinatis Opera Omnia. Bd. 2. Paris 1871. Summa Theologiae, I/II, S. 1.

venientes ist aber nach Thomas das Gute.

Wenn in dieser Weise das Gute erfasst worden ist, dann ist die notwendige Folge davon die Subordinierung der eigenen ungeordneten Strebungen unter die Bestimmung, die vom Gegenstand ausgeht. Für den Leser würde das bedeuten, daß er gar nicht anders kann, als auch sein Handeln auf das Gute hin auszurichten, oder besser gesagt, sein Handeln wird vom Guten her determiniert. Dieser Sachverhalt ist mit Begriffen wie 'moralische Belehrung' einfach nicht zu fassen.

Wenn man feststellt, daß die Ähnlichkeit mit dem Gegenstand der Liebe die Voraussetzung und der Grund für die wahre Liebe ist, so muß hinzugefügt werden, daß andererseits die Ähnlichkeit auch die Folge der Liebe ist. Das Grund-Folge-Verhältnis ist vertauschbar. Ähnlichkeit ruft Liebe hervor, die Liebe wiederum führt zu größerer Ähnlichkeit. Ähnlichkeit und Liebe steigern sich gegenseitig. In einem Gespräch mit Musidorus sagt Pyrocles:

And in that heavenly love, since ther are
two parts, the one the love it self, th'other
the excellency of the thing loved; I, not able
at the first leap to frame both in me, do now
(like a diligent workman) make ready the chiefe
instrument, and first part of that great worke,
which is love it self; which when I have a
while practised in this sort, then you shall
see me turn it to greater matters. ¹

Die Liebe zum Guten kann allein noch nicht ausreichen. Sie ist der Weg, dem Gegenstand der Liebe ähnlich zu werden. Trotzdem ist sie mehr als nur Mittel zu diesem Zweck, denn auch sie ist ein Teil des großen Werkes, das zu verwirklichen dem Menschen aufgegeben ist. Die größte Ähnlichkeit mit dem Guten setzt die höchste Liebe voraus und die höchste Liebe die größte Ähnlichkeit.

Das für die Dichterexistenz konstitutive Spannungsverhältnis von Erkennen und Lieben drückt

¹I, S. 80 f.

sich an ungezählten Stellen in Sidneys Werk aus. Dabei bleibt zu berücksichtigen, daß es verschiedene Intensitätsgrade der Erkenntnis bei Sidney gibt, die entsprechend verschieden bezeichnet werden. So heißt es z.B. von Zelmene: "But Zelmene . . . had the coales of her affection . . . kindled with wonder, and blowne with delight."¹ 'Wonder' ist das staunende, bewundernde Entdecken, das sich inhaltlich schon sehr dem 'delight' nähert. Daß zwischen Erkenntnis und Liebe nur ein begrifflicher Unterschied besteht, wird besonders deutlich an der Stelle der 'Arcadia', wo von der schönen Frau, wir werden sagen müssen von der Schönheit überhaupt, gesprochen wird.

She is served, and obeyed, which is the most notable, not because the lawes so commaund it, but because they become lawes to themselves to obey her; not for her parents sake, but for her owne sake. She neede not dispute, whether to governe by Feare, or by Love, since without her thinking thereof, their love will bring forth feare, and their feare will fortifie their love: and she neede not seeke offensive, or defensive force, since her liques may stande for ten thousand shieldes, and tenne thousand unevitable shot goe from her eyes. 2

Die Schönheit verfolgt keinen Zweck. Nur um ihrer selbst willen wird sie geliebt. Die Liebe zu ihr erzeugt Furcht, die Furcht hingegen verstärkt die Liebe. Furcht bezeichnet hier die höchste Stufe der Erkenntnis. " . . . hee (Pyrocles) went into her chamber with such a pace as reverent feare doth teach, where kneeling downe, . . . his eies were so filled with her sight that . . . both his hart fainted, and his tounge fayled in such sorte, that he could not bring forth one word."³ Die Furcht wird

¹ I, S. 218.

² I, S. 404.

³ II, S. 55.

'reverent' genannt. Sie ist das tiefe Erschrecken vor der ^{Größe des} Gegenstandes der Erkenntnis. Das Niederknien und Verstummen des Pyrocles wird zum beredten Ausdruck seiner Liebe. Diese Liebe ist stumm, weil sie zugleich auch Furcht ist. Liebe und Furcht, Liebe und die höchste Intensitätsstufe der Erkenntnis sind sachlich identisch. Die Liebe ist Ursache der Erkenntnis, und die Erkenntnis ist die Ursache der Liebe. In völlig gleicher Weise wird auch die Relation von 'teach' und 'delight' von Sidney gesehen: "And that moving is of a higher degree then teaching, it may by this appeare, that it is well nigh both the cause and effect of teaching."¹ In der zweiten Hälfte dieses Satzes ist dasselbe Wechselverhältnis von Ursache und Wirkung der Begriffe 'teach' und 'delight' aufgezeigt, wie wir es auch bei den Begriffen Erkennen und Lieben beobachteten. Das 'teaching' in der ersten Hälfte des Satzes bezieht sich auf das Belehren durch den Philosophen. Denn wenn etwas Grund und Folge von etwas anderem ist, dann ist dieses andere genau so gut Folge und Grund des ersteren. Innerhalb dieses Systems kann es keinen Vorrang des einen vor dem anderen geben. Der Satz muß also in folgender Weise aufgefaßt werden: Der Dichter kann nicht die Kenntnisse vermitteln, wie es der Philosoph mit seiner Lehre kann. Er vermag dafür aber zu bewegen. Dieses Bewegen ist höher zu bewerten als die Belehrung durch den Philosophen, denn das Hinbewegen zum Guten bedeutet wahre Erkenntnis des Guten, so wie die wahre Erkenntnis aus dem Hinbewegen folgt. Die sachliche Identität von 'teach' und 'delight' ist hiernach nicht zu bestreiten.

Erkennen bedeutet Lieben. " . . . who could see vertue, would be woonderfullie ravished with the love of her bewtie."² Liebe ist Erkenntnis. "I

¹ Def. S. 19.

² Def. S. 25.

find indeed, that all is but lip-wisdome, which wants experience. I now do try what love can doo."¹

In der Liebe werden die engen Grenzen der Erscheinung überschritten. Dadurch wird 'lip-wisdome' zu 'wisdom', Kenntnis zu Erkenntnis. Das durch die Sinne vermittelte Erscheinungsbild der Dinge wird abgelöst von einer wahren Wissensschau, von der Erfahrung der objektiven Wirklichkeit. Körper und Sinne stellen das größte Hindernis für die Erkenntnis dar. So sagte Sidney schon in der 'Defence' von der Dichtung und den Wissenschaften: " . . . all one and other having this scope to know, and by knowledge to lift up the mind from the dungeon of the bodie, to the enjoying his owne divine essence. This according to the inclination of man, bred many formed impressions."² Erkenntnis bedeutet also Befreiung vom Gefängnis des Körpers. Es ist bemerkenswert, daß auch das, was mit dem principium docendi ausgedrückt ist, dem Strebevermögen des Menschen angemessen ist. Diese Stelle aus der 'Defence' erinnert an die ähnlich lautende Stelle in der Poetik Scaligers, wo es heißt, daß die Freude, die die Dichtung spendet, das Göttliche im Menschen befreit. Der Begriffsinhalt des principium delectandi bei Scaliger, der mit dem 'delight' Sidneys wenigstens in etwa vergleichbar ist, wird damit zum Begriffsinhalt des principium docendi bei Sidney.

Auch im Mira-Gedicht gelingt dem Dichter die Erkenntnis erst nach der Befreiung vom Körper und den Sinnen durch den Schlaf. Was für die Erkenntnis gilt, gilt auch für die Liebe. " . . . Basilius called to a young shepheard, who nether had daunced nor song with them, but layne al this

¹I, S. 113. "Es ist alles nur Lippenweisheit, was der Erfahrung bedarf. Nunmehr versuche ich, was die Liebe zuwege bringt."

²Def. S. 11.

while upon the ground at the foot of a cypresse tree, in so deep a melancholy, as though his mind were banished from the place he loved, to be in prison of his body."¹ Weil Liebe Wegensschau, Erkenntnis ist, sind Körper und Sinne das große Hindernis für ihre Verwirklichung. Jede Aussage, die nach Sidneys Werk von der Erkenntnis als dichterischer Kraft gemacht werden kann, gilt in gleicher Weise auch für die Liebe.

Die Augen des Liebenden durchdringen den äußeren Schein einer Verkleidung:

Alas Zelmane (said Gynecia) I perceive you know full little, how percing the eyes are of a true lover. There is no one beam of those thoughts you have planted in me, but is able discerne a greater claud then you doo goe in. 2

Lediglich Basilius vermag nicht zu erkennen: " . . . Basilius, that was not the sharpest pearcer into masked minds."³ Weil Basilius die Erkenntnis fehlt, tauscht er sich auch in der Liebe. Von seiner Liebe heißt es: ". . . love is better then a paire of spectacles to make every thing seeme greater, which is seene through it."⁴ Diese Aussage über die Liebe gilt nicht allgemeinsondern nur für die Liebe von Basilius. In seiner Liebe erfährt Basilius nur ein Zerrbild der Wirklichkeit.

Erkenntnis ist immer Dienst am Gegenstand der Erkenntnis. Das eigene Wollen muß dabei ausgeschaltet bleiben, wenn es der Erkenntnis widerspricht. Das gleiche Gesetz gilt für die Liebe:

Did ever mans eye looke thorough love upon the majesty of vertue, shining through beauty,

¹I, S. 132.

²I, S. 149.

³I, S. 324.

⁴I, S. 144.

but that he became a captive? and is it the style of a captive, to write, Our will and pleasure? ¹

Die Liebe ist objektiv, sie ist ganz an ihren Gegenstand gebunden. Liebe ist die Erkenntnis des Guten, das sich als das Schöne offenbart.

Die Identität von Liebe und Erkenntnis entspricht der Anlage des Menschen, weil hier der Schlüssel liegt zu dem, was der menschlichen Existenz erst ihren Sinn verleiht. Der böse Mensch ist der, bei dem die Identität von Lieben und Erkennen gestört ist, wie bei Cecropia, die die Wahrheit sieht, sie aber nicht lieben kann. Die Funktion der Dichtung ist es, dem Menschen diesen Schlüssel zum Bereich des Sinngebenden zu übermitteln.

¹ I, S. 451.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Wenn man es unternimmt, das Ideengebäude eines Dichters wissenschaftlich zu untersuchen, also etwa das dichtungstheoretische Begriffssystem Sidneys, dann werden sich neben der eigentlichen Aufgabe zwei Fragen in den Vordergrund drängen, die eine Beantwortung verlangen. Die erste Frage lautet: Wie kommt es dazu?

Jeder Dichter, wenn er auch in einsamer Größe seine Zeit hoch überragt, steht in einer geschichtlichen Situation, die verstanden werden muß, wenn man den Dichter verstehen will. Die Interpretation, die auf die Berücksichtigung der geschichtlich bedingenden Fakten verzichten zu können glaubt und versucht, den Dichter ganz aus sich selbst heraus zu verstehen, wird trotz aller nützlicher Erkenntnisse, die sie im Einzelnen zu bieten haben mag, im Grunde immer dilettantisch, d.h. unwissenschaftlich, bleiben. Sehr deutlich sagt Hegel in seiner Ästhetik:

Ferner schafft der Dichter für ein Publikum, und zunächst für sein Volk und seine Zeit, welche das Kunstwerk verstehen und darin heimisch werden zu können fordern darf. Die achten Kunstwerke zwar erlangen die Unsterblichkeit allen Zeiten und Nationen genießbar zu bleiben, aber auch dann gehört zu ihrem durchgängigen Verstandnis für fremde Völker und Jahrhunderte ein breiter Apparat geographischer, historischer, ja selbst philosophischer Notizen, Kenntnisse und Erkenntnisse. ¹

Je mehr man die geschichtlichen Gegebenheiten beachtet, umso eher wird man sich dem Verstandnis

¹ Hegel, Bd. XII, S. 357.

des dichterischen Werkes nähern können. Eine 'reine Interpretation' führt in die Irre. Allerdings muß vor dem anderen Extrem genauso gewarnt werden. Die Kenntnis der historischen Fakten allein genügt nicht, um ein Werk der Kunst verstehen zu können. Untersuchungen, die sich zu sehr an den historischen Hintergrund klammern, können oft nur schlecht verbergen, daß sie zu der Dichtung selbst wenig zu sagen wissen. Sidneys Begriffe 'teach' und 'delight' sind von ihrer Tradition her nicht zu erfassen. Die Besinnung auf historische Gegebenheiten kann also durchaus auch zu Fehlschlüssen verleiten. Zwischen diesen beiden Extremen einen gesunden Mittelweg zu finden, ist die Kunst wissenschaftlicher Begriffsanalyse.

Die zweite Frage, die sich stellt, lautet: Wie geht der Weg weiter? Es wäre von großem Reiz, einmal nachzuprüfen, wie sich der Begriff der Nachahmung oder die Begriffe 'teach' und 'delight' wandeln und was schließlich an ihre Stelle tritt. Zur Nachahmung meint Dryden:

It is true, that to imitate well is a poet's work; but to affect the soul, and excite the passions, and, above all, to move admiration (which is the delight of serious plays), a bare imitation will not serve. The converse, therefore, which a poet is to imitate, must be heightened with all the arts and ornaments of poesy; and must be such as, strictly considered, could never be supposed spoken by any without premeditation. ¹

Der Gedanke der Nachahmung bleibt zwar hier als Leitmotiv erhalten, wird aber bereits erheblich eingeschränkt durch die sich nach vorn drängende Dichterindividualität, die nicht mehr ausschließlich als Sprachrohr eines Höheren dienen will.

¹ Dryden, John. The Works. Revised and Corrected by G. Saintsbury, vol. II, Edinburgh, 18882. S. 295.

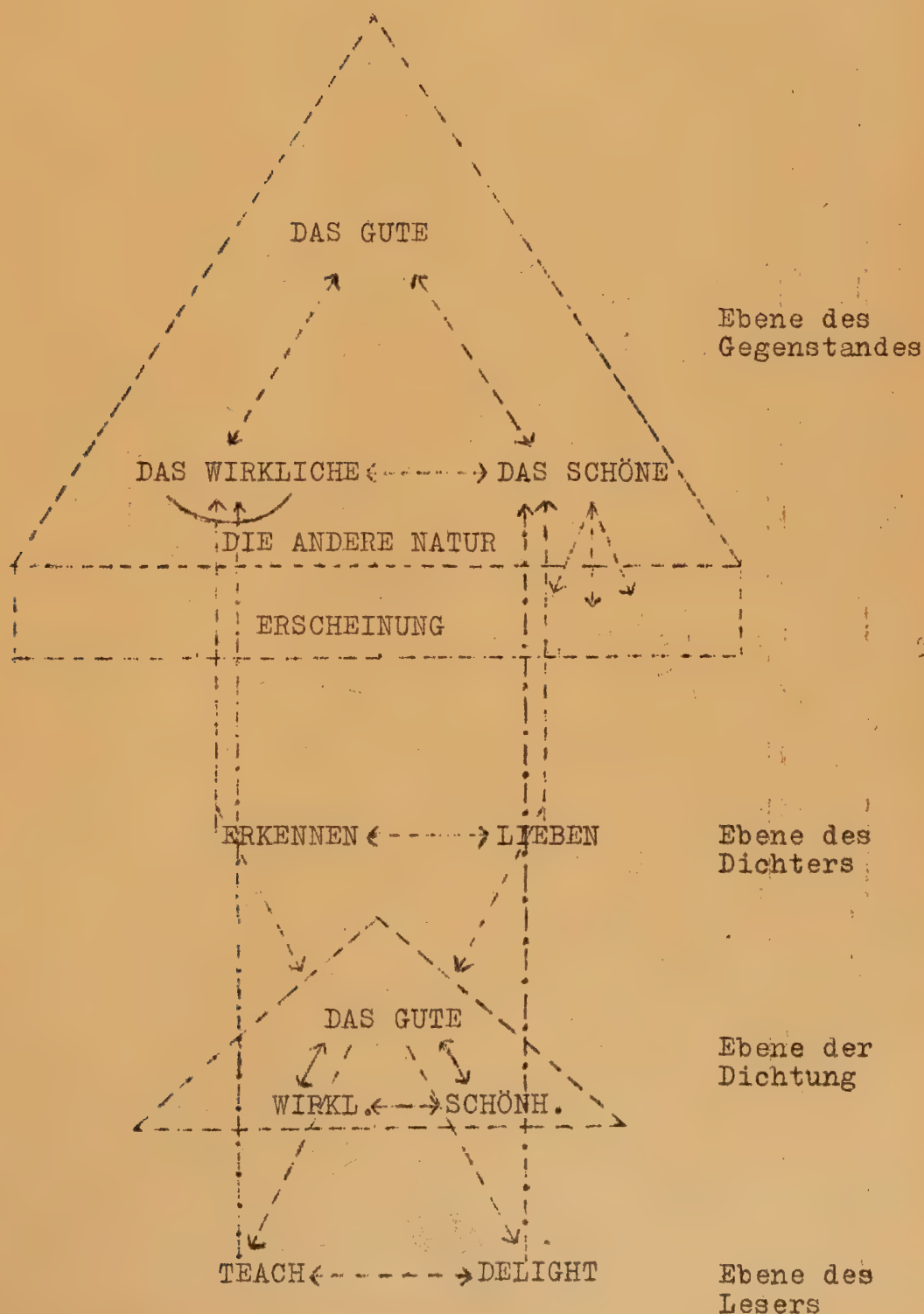
Schon sehr bald nach Sidney wird auch das für seine Dichtungstheorie so bedeutsame principium docendi weitgehend aufgegeben. So sagt schon Cowley: "The Soul must be filled with bright and delightful Idaea's when it undertakes to communicate delight to others; which is the main end of Poesie."¹ Das 'docere' ist nicht mehr gleichberechtigt mit dem 'delectare'. Den gleichen Gedanken drückt auch Dryden aus: " . . . delight is the chief, if not the only, end of poesy; instruction can be admitted but in the second place, for poesy only instructs as it delights."² Man ist versucht zu schließen, daß mit dem principium docendi die Dichtungstheorie den Anspruch aufgibt, die Dichtung führe zur wahren Erkenntnis. Aber bei solchen Folgerungen ist größte Vorsicht geboten. Wenn Tasso dem 'delectare' vor dem 'docere' den Vorrang gibt, so hat das 'delectare' in seinem System sicher einen ganz anderen Ort als etwa bei Cowley oder Dryden. Bei den einzelnen Dichtern steht jeder Begriff in einem ganz bestimmten Begriffsfuge, von dem er wesentlich mitgeformt wird. Das Aufweisen großer Entwicklungslinien ist bei geisteswissenschaftlichen Untersuchungen sehr beliebt, aber ein solches Unternehmen ist pseudowissenschaftlich, wenn man sich darauf beschränkt, die Entwicklung einzelner Ideen darzustellen, ohne dabei das System zu beachten, in dem sie stehen. Was Nachahmung bei Dryden oder Milton bedeutet, ist z.B. erst nach einer genauen Untersuchung von Drydens und Miltons Dichtungstheorie zu erklären. Die Frage, wie der Weg weiter geht, kann keineswegs leicht nebenher mit einigen Randnotizen und 'Excursionen' beantwortet werden.

Es ist vielleicht nützlich, das dichtungstheoretische System Sidneys in einer Skizze zu verdeut-

¹The English Writings, vol. I. Cambridge, 1905. S. 7.

²Works, vol. II. S. 295.

lichen, wenn dabei auch manche wichtige Einzelheiten, wie z.B. das Verhältnis Dichtung und Wissenschaft oder Dichtung und Natur unberücksichtigt bleiben müssen.



1. Der Gegenstand. Der Gegenstand der Dichtung ist in sich einfach, begrifflich dagegen mehrfach zu umschreiben. Er ist das Gute, das Wirkliche und das Schöne. Das Gute ist sachlich identisch mit dem Schönen und dem Wirklichen, das Wirkliche ist identisch mit dem Schönen. Der Gegenstand der Dichtung ist verschieden vom Erscheinungsbild der Dinge, wie es die Sinne vermitteln, andererseits ist er den Dingen nicht transzendent, sondern immanent. Für das wirklich Seiende finden sich bei Sidney mehrere Umschreibungen, u.a. 'reasons of things' (Def. 14), 'depth of things' (I, 396), 'universall life of this great worke' (II, 165), 'lifes of all things' (II, 166). Das Wirkliche muß gefunden werden, während das Schöne etwas Wirkendes ist, es läßt seine Schönheit ausströmen.

2. Der Dichter. Durch Liebe und Erkenntnis ist der Dichter bestimmt. Durch diese Kräfte, deren Ursprung göttlich ist, durchdringt er die vergangliche und zufällige Erscheinung und gelangt zur wahren Wesensschau. Die Erkenntnis richtet sich auf die Wirklichkeit, die Liebe auf die Schönheit. Wirklichkeit und Schönheit sind identisch, so auch Lieben und Erkennen. Genauso wie Sidney das wirklich Seiende mehrfach umschreibt, wird auch die Erkenntnis von ihm mehrfach umschrieben: 'knowledge' (Def. 11), 'wonder' (I, 218), 'fear' (I, 404; II, 55). Der Dichter wird nicht durch die Dichtung zum Dichter. Wenn er dichtet, dann nicht um der Leser willen, sondern er wird dazu von dem im Lieben und Erkennen erfaßten Gegenstand gezwungen. 'love onely leading me into this arte' (II, 254). 'They that heav'n have knowne . . . forced are to sing alway' (II, 304).

3. Die Dichtung. Die Dichtung ist Nachahmung, also reine Repräsentation ihres Gegenstandes. Sie verfolgt keinen Zweck, noch genügt sie sich selbst.

In ihr wird der Gegenstand in seiner Reinheit sichtbar und damit wirksam; er wirkt, nicht die Dichtung.

4. Der Leser. Die Wirkung, die von dem in der Dichtung nachgeahmten Gegenstand ausgeht, ist das Hinführen zur Erkenntnis und das Bewegen zur Liebe. Durch die Nachahmung ist auch der Leser mit dem Dichter in Erkenntnis und Liebe an den Gegenstand gebunden.

The works of Sir Philip Sidney, excepting a few sonnets, are not among those to which one can return for perpetual refreshment; the 'Arcadia' is a monument of dulness. (T. S. Eliot. The Use of Poetry and the Use of Criticism. London, 1933. S. 51.)

Eliot ist nur ein Symptom, ein Symptom für eine Entwicklung, die immer mehr den Wissenschaftler dazu verleitet, das dichtungstheoretische Denken der Renaissance und damit auch Sidneys als historische und in ihrer unmittelbaren Aussage völlig überholte Erscheinung abzuwerten. Es ist sicher richtig, daß die Phänomene der modernen Dichtung mit dem System Sidneys nicht mehr zu erfassen sind, aber die Gründe für diese Diskongruenz, die hier sichtbar wird, liegen auf einer ganz anderen Ebene als dort, wo man sie gewöhnlich sucht. Nicht die Funktionalität der Dichtung ist das allein Unterscheidende. In Sidneys System kann die Dichtung nicht zum Götzen werden, weil es für ihn noch ein alles bestimmendes und ordnendes göttliches Prinzip gibt. Sidney hat es darum auch gar nicht nötig, in seiner Dichtung immerzu vom Göttlichen zu reden, weil es existent ist in allem Seienden, in der Schönheit der Frau, in der Schönheit der Blume, in der Liebe und der Erkenntnis. Sidneys Dichtungstheorie ist also historisch, aber sie darf doch in manchen Teilen überzeitliche Geltung beanspruchen, denn sie belehrt und erfreut zugleich.

BENUTZTE LITERATUR

A. Texte

- Aristoteles. Über die Dichtkunst, griechisch und deutsch. Hg. Franz Susemihl. Leipzig, 1865.
- Boccaccio on Poetry. Ed. and tr. by C. G. Osgood. Princeton, 1930.
- Castelvetro, L. Poetica d' Aristotele vulgarizzata et sposta. Basilea, 1575.
- Cowley, Abraham. The English Writings, vol. 1. Ed by A. R. Waller. Cambridge, 1905.
- Dryden, John, The Works of. With Notes by Sir Walter Scott. Revised and Corrected by George Saintsbury. 8 vols. Edinburgh, 1882-84.
- Fracastoro, Girolamo. Naugerius, sive de poetica dialogus. University of Illinois Studies in Language and Literature. Vol. IX, No. 3. With an English Translation by Ruth Kelso and an Introduction by Murry W. Bundy. Urbana, Ill. 1924.
- Gilbert, Allan H. Literary Criticism: Plato to Dryden. New York, 1940.
- Gosson, Stephen. The Schoole of Abuse and a short Apologie of the Schoole of Abuse. Ed, by Edward Arber. London, 1868.
- Hegel, Friedrich. Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 20 bänden. Hg. Hermann Glockner. Stuttgart, 1938-.
- Horatius Flaccus, Q. Briefe. Erklärt von A. Kiessling. 4. Auflage, Berlin, 1914.
- Horaz, Q. F. De Arte Poetica Liber. In: Q. Horatii Flacci Opera Omnia. Hg. Guil. Dillenburger. Bonn, 1881.
- Lee, Sidney. An English Garner. Elizabethan Sonnets. With an Introduction by S. Lee. 2 vols. Westminster, 1904.
- Padelford, F. M. Select Translations from Scaliger's Poetics. New York, 1905.

- Scaliger, Julius Caesar. Poetices libri septem.
Lyon, 1561.
- Sidney's Apologie for Poetrie. Ed with an Introd.
and Notes by J. Churchton Collins. Oxford, 1907.
- Sidney, Sir Philip. The Complete Works. 4 vols.
Ed. by Albert Feuillerat. Cambridge, 1912-26.
- Smith, G. Grgory. Elizabethan Critical Essays.
2 vols. Oxford, 1904.
- Spenser's Minor Poems. Ed. by Ernest de Sélingcourt.
Oxford, 1910.
- Spingarn, I. E. Critical Essays of the 17th
Century. 3 vols. Oxford, 1908-1909.
- Tasso, Torquato. Opere, colle Controversie sulla
Gerusalemme. Per cura di G. Rosini. 33 bande.
Pira, 1821-32.
- Thomae Aquinatis Opera Omnia. 34 Bande.
Paris, 1871-80.
- Thomas v. Aquin. Summa Theologica. Vollständige,
ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe.
Hg. Katholischer Akademikerverband. Bd. 1.
Gottes Dasein und Wirken. Salzburg, 1933.
- Wordsworth, William. Literary Criticism. Ed by
Nowell C. Smith. London, 1905.

B. Sekundärliteratur

- Addleshaw, Percy. Sir Philip Sidney. Sec. ed.
London, 1910.
- Atkins, J. W. H. English Literary Criticism in the
Renaissance. Sec. ed. London, 1951.
- Baker, C. D. Certain Religious Elements in the
English Doctrine of the Inspired Poet During
the Renaissance. A Journal of English Literary
History. VI, Baltimore, 1939. S. 300-323.
- Baldwin, Charles S. Renaissance Literary Theory
and Pradtice. New York, 1939.
- Langhan, D. E. Sir Philip Sidney and the Match-
makers. Modern Language Review, XXXIII, 1939.
- Behrens, Irene. Die Lehre von der Einteilung der
Dichtkunst. Halle/Saale, 1940.

- Sill, Alfred H. *Astrophel, or the Life and Death of the Renowned Sir Philip Sidney*. London, 1938.
- Boas, Frederick. *Sir Philip Sidney. Representative Elizabethan. His Life and Writings*. London, 1955.
- Bosanquet, Bernard. *A History of Aesthetic*. 2nd ed. London, 1904.
- Bosch, R. *Die Problemstellung der Poetik, eine historisch-kritische Untersuchung über die Methoden und Grenzen wissenschaftlicher wertbestimmung*. Leipzig, 1928.
- Borinski, K. *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland*. Berlin, 1886.
- Bowra, C. M. *Inspiration and Poetry*. London, 1955.
- Bradbrook, M. C. *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*. London, 1955.
- Brie, Friedrich. *Umfang und Ursprung der Poetischen Beseelung in der Englischen Renaissance bis zu Philip Sidney*. E. St. L. 1916.
- *Sidneys Arcadia. Eine Studie zur Englischen Renaissance*. Straßburg, 1918.
- Brinkschulte, E. J. B. *Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen*. Bonn, 1914.
- Bundy, Murry W. *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*. University of Illinois Studies in Language and Literature. Vol. XII, Nos. 2-3. Urbana, Ill. 1927.
- *'Invention' and Imagination' in the Renaissance*. *Journal of English and German Philology*, XXIX, 1930.
- Bush, D. *English Literature in the earlier seventeenth century, 1600-1660*. Oxford, 1946.
- Buxton, John. *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*. London, 1954.
- Campbell, E. B. *Shakespeare's Histories*. San Marino, California, 1947.
- *Shakespeare's Tragic Heroes*. Cambridge, 1930.
- Charlton, H. B. *Castelvetro's Theory of Poetry*. Manchester, 1913.

Clark, Donald L. Rhetoric and Poetry in the Renaissance. New York, 1922.

Craig, Hardin. Literary Study and the Scholarly Profession. Seattle, 1944.

----- . The Enchanted Glass. The Elizabethan Mind in Literature. Oxford, 1950.

Daiches, David. Critical Approaches to Literature. Englewood Cliffs, N.Y. 1956.

Danby, John F. Poets on Fortune's Hill. Studies in Sidney, Shakespeare, Beaumont and Fletcher. London, 1952.

Dobell, B. New Light on Sidney's Arcadia. Quarterly Review, CCXI, 1909.

Edwards, Oliver. Englische Dichtung aus Goethes Zeitalter in Lichte deutscher Kunstlehre. Mnemosyne, Heft 6. Bonn, 1930.

Eizereif, Heinrich. Kunst, eine andere Natur. Diss. (Maschinenschrift) Bonn, 1951.

Eliot, T. S. The Use of Poetry and the Use of Criticism. 2nd impr. London, 1933.

Evans, Maurice. English Poetry in the Sixteenth Century. London, 1955.

Flügel, Ewald. Sir Philip Sidney. Leipzig, Phil.-Habil.-Schrift. Halle/Saale, 1888.

Frank, Katharina. Anschauung vom Wesen und Beruf des Dichters im Zeitalter des englischen Klassizismus. Diss. Freiburg i.Br. 1930.

Farnz, Wilhelm. Die Sprache Shakespeares in Vers und Prosa. (Shakespeare-Grammatik). 4. Aufl. Halle/Saale, 1939.

Garrod, H. W. Poetry and the Criticism of Life. Cambridge, 1931.

Goldman, M. S. Sir Philip Sidney and the Arvadia. Illinois, 1934.

Gzabmann, Martin. Thomas von Aquin. 5. Aufl. München, 1926.

Hamelius, Paul. Die Kritik der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie & Lettres de L'Université de Liège. Bruxelles, 1897.

- Happel, Ernst. Das Verhältniß von Wirklichkeit und Kunst am Werke P. B. Shelleys. Diss. Marburg, 1937.
- Harmann, Edward G. The Countess of Pembrokes Arcadia. Examined and Discussed (With a Chapter of Thomas Lodge). London, 1924.
- Heidegger, Martin. Hölderlin und das Wesen der Dichtung. In: Das Innere Reich. München, 1937. S. 1065 ff.
- Herrick, M. Th. The Poetics of Aristotle in England. London, 1930.
- John, Lisle C. The Elizabethan Sonnet Sequences. Studies in Conventional Conceits. New York, 1938.
- Kasten, Helmut. Die Idee des Dichters und der Dichtung in den literarischen Theorien des sogenannten 'deutschen Naturalismus'. Diss. Königsberg, 1935. Würzburg, 1938.
- Krapp, George Ph. The Rise of English Literary Prose. New York, 1915.
- Kristeller, Paul O. The Classics and Renaissance Thought. Martin Classical Lectures, vol. XV. Cambridge, Massachusetts, 1955.
- Langdon, Ida. Milton's Theory of Poetry and fine Art. New Haven, 1924.
- Lee, Sidney. Elizabethan and other Essays. Selected and ed. by F. S. Boas. Oxford, 1929.
- Lever, J. W. The Elizabethan Love Sonnet. London, 1956.
- Lewis, C. S. English Literature in the 16th Century, excluding Drama. Oxford, 1954.
- Lipsker, Erika. Der Mythos vom goldenen zeitalter in den Schäferdichtungen Italiens, Spaniens und Frankreichs zur Zeit der Renaissance. Diss. Berlin, 1933.
- Martz, Louis L. The Poetry of Meditation. Yale Studies in English, No. 129. New Haven, sec. impr., 1955.
- McKeon, Richard. Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity. Modern Philology, 34, 1936, S. 1-35.
- Meißner, Paul. Der Gedanke der dichterischen Sendung in der englischen Literaturkritik. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. XIV, Heft 1, 1936. S. 31-59.

- Meyerhoff, Hans. Time in Literature. Berkeley and Los Angeles, 1955.
- Myrick, Kenneth D. Sir Philip Sidney as a Literary Craftsman. Harvard Studies in English, vol. 14. Cambridge, 1935.
- Nitchie, E. Longinus and the Theory of Poetic Imitation in the 17th and 18th Centuries. Studies in Philology, 1935, S. 580 ff.
- Nohl, Hermann. Die ästhetische Wirklichkeit. Frankfurt, 1935.
- Petersen, Julius. Die Wissenschaft von der Dichtung. Berlin, 1939.
- Petsch, Robert. Zur Geschichte der Literaturkritik in England. Germanisch-Romanische Monatsschrift, III, 1911. S. 381-394.
- Purcell, James M. Sidney's Stelle. New York, London, 1934.
- Renwick, W. L. Edmund Spenser. An Essay on Renaissance Poetry. London, 1925.
- Ringler, William. Poeta nascitur non fit. Journal of the History of Ideas, 2, 1941.
- Saintsbury, George. A History of Criticism and Literary Taste in Europe. 3 vols. Edinburgh, London, 1900-04.
- Schirmer, Walter F. Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur. Germanisch-Romanische Monatsschrift, XIX, 1931.
- Schneider, Karl. Der Bedeutungswandel von 'wit' in der englischen Literaturkritik des 17. Jahrhunderts. Diss. (Maschinenschrift) Münster, 1952.
- Schweitzer, Bernard. Die bildenden Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike. Neue Heidelberger Jahrbücher, 1925. S. 28 ff.
- Siebeck, Berta. Das Bild Sir Philip Sidneys in der englischen Renaissance. Weimar, 1939.
- Snell, Bruno. Arcadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft. Antike und Abendland, Bd. 1, 1945.
- Spingarn, I. E. A History of Literary Criticism in the Renaissance. 7th impr. New York, 1938.
- Staiger, Emil. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946.

- Steidle, Wolf. Studien zur Ars Poetica des Horaz. Interpretationen des auf Dichtkunst und Gedicht bezüglichen Hauptteiles (Verse 1-294). Würzburg, 1939.
- Stemplinger, Eduard. Horaz im Urteil der Jahrhunderte. Leipzig, 1921.
- Symonds, J. A. Sir Philip Sidney. London, 1889.
- Taylor, Henry O. Thought and Expression in the Sixteenth Century. New York, 1920.
- Thompson, Guy A. Elizabethan Criticism of Poetry. Chicago, 1914.
- Ticknor, Georg. Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Deutsch mit Zusätzen herausgegeben von N. H. Julius. Leipzig, 1952.
- Tuve, Rosemond. Elizabethan and Metaphysical Imagery. Chicago, 1947.
- Vahlen, Johannes. Beiträge zur Aristoteles' Poetik. Leipzig und Berlin, 1914.
- Vossler, Karl. Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance. Berlin, 1900.
- Wallace, Malcolm W. The Life of Sir Philip Sidney. Cambridge, 1915.
- Warren, C. Henry. Sir Philip Sidney. A Studie in Conflict. London, 1936.
- Wetzel, Günter. Die literarische Kritik in England von Sidney bis Dryden. Diss. (Maschinenschrift) Kiel, 1941.
- Zandvoort, R. W. Sidney's Arcadia. A Comparison between the two Versions. Amsterdam, 1929.

LEBENS LAUF

Am 19. Juli 1929 wurde ich, Herbert Mainusch, als Sohn der Eheleute Paul Mainusch und Gertrud Mainusch, geb. Gawlik, in Troppau, Sudetenland, geboren. Ich besuchte die Volksschule in Hindenburg, Oberschlesien (1936-1938), die Volksschule in Duisburg (1938-1940) und die Hauptschule in Sosnowitz, Oberschlesien (1942-1944). Ostern 1944 wurde ich in ein Wehrrertüchtigungslager einberufen. Die letzten Kriegswochen erlebte ich als Soldat an der Ostfront in Oberösterreich. Von Juli 1946 bis Ostern 1948 besuchte ich das Städtische Gymnasium in Rheinbach bei Bonn und ab Ostern 1948 das Humanistische Gymnasium in Dorsten, Westfalen, wo ich am 6. März 1950 die Reifeprüfung ablegte. Vom Sommersemester 1950 bis zum Sommersemester 1954 studierte ich an der Universität Münster die Fächer Englisch, Deutsch und Philosophie. Das Examen Rigorosum legte ich am 3. November 1956 ab.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Foerste, Heselhaus, Mertner, Most, Petzelt, Schneider, Trier, Trunz, Viebrock und v. Wiese. Allen meinen verehrten Lehrern gebührt mein Dank. Mein besonderer Dank gehört Herrn Prof. Mertner, aus dessen Arbeitskreis die vorliegende Dissertation hervorging und der mich wissenschaftlich und menschlich entscheidend beeinflusste und förderte.

